Der Jmagismus

Sein Wesen und seine Bedeutung

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i Br.

vorgelegt

von

Fränze Vordtriede

aus Dortmund.

1935

Rotaprint-Druck Freiburg im Breisgau.

Der Jmagismus

Sein Wesen und seine Bedeutung

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i Br.

vorgelegt
von

Fränze Vordtriede
aus Dortmund.

1935

Rotaprint-Druck Freiburg im Breisgau.

Referent: Prof. Dr. Friedrich Brie.
Korreferent: Prof. Dr. Hanns Heiß.
Tag der mündlichen Prüfung: 20. Dezember 1934.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Meinem teuren Bruder!

Meinen akademischen Lehrern, besonders aber Herrn Professor Dr. Brie, möchte ich auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank für Anregung und Förderung meiner Studien aussprechen.

Inhaltsverzeichnis

	Seite:
Text	1-98

Einleitung.

Der Imagismus als Teil der "Neuen Bewegung": Ablehnen des Viktorianismus-Entwicklung eines neuen, vertieften Realismus - Formung eines neuen Schönheitsbegriffes-Neuer Inhalt und neuer Stil-Romantischer Kern der neuen Anschauungen-Verstärkter Individualismus des Dichters. 1

Hauptteil.

I.

Äusserer historischer Verlauf der Bewegung: Vorläufige Definition des Begriffs Imagismus - Ernest Hulme und der "Poet's Club" - F.St.Flint und der"Rhyming Club" - E. Pound prägt das Wort "Imagistes" - Die übrigen Mitglieder der "Imagists"-Die imagistische Zeitschrift "The Egoist"- Die erste Anthologie "Des Imagistes"-A.Lowell als zweite Führerin der Gruppe-Die drei Anthologien " Some Imagist Poets" 1915-1917 und die darin vertretenen Dichter. 5

II. Seite:

Das Wesen des Imagismus und seine Bedeutung: Das Manifest des Imagismus, Wortlaut und Interpretation-Aufbau und Elemente des imagistischen Gedichts. 11

III.

Die Herkunft des Imagismus.Ähnliche Tendenzen in der vorangegangenen Literatur in a) England, b) Frankreich, c) Amerika: Das Programm als Synthese verschiedener literarischer Bewegungen-realistische,romantische,symbolistische Bestandteile - a) Übernahme von Hulme's Forderungen-Vereinfachte Sprache und Gegenstandswahl bei Wordsworth, Cowper, Burns-Einfachheit und Intensität bei Blake-Ablehnung der Tradition bei Young-Gebrauch des zutreffenden Wortes bei Hazlitt-Das ästhetische Moment bei Keats und Shelley- Erfassung des genauen Wortsinns bei Ruskin - Browning's Detailbeachtung und Rhythmenanpassung-Impressionismus der Präraffaeliten-Intensivierung des Prosastils bei Pater und Meredith-Patmore's unregelmässiger Vers-Freie Formen, Vereinigung von Klassizismus und Romantik bei Arnold - Landschaftsdichtung und aufrichtige Sprache bei Hardy und Blunden-Kipling's romantischer Realismus und "vers libre" - Housman's genaue Wortwahl - Wortenergie und Empfindungskadenz bei Hueffer.
b) Teilweise Übernahme des Parnassideals: -Übernahme der Schulenbildung vom Symbolismus-Gegenwartsbehandlung,persönliches Erleben, dichterische Freiheit im Symbo- 19

Seite:

lismus - Neue Ausdrucksmittel des Symbolismus - Unterschied von "image" und"symbole" -Régnier's "vers libre" und Zentrale Vision - Bedeutung von Régnier's "Odelettes"- Verhaeren's Detailzeichnung, Gefühlsrhythmik und Intensität - Schlichte dichterische Mittel und Alltagsschilderung bei Jammes-Fort's Individualismus, Betonung der Empfindung bei der Formgebung - Baudelaire's rhythmische Prosa - Kahn's "vers libre" - Beeinflussung durch Gourmont's "Problème du Style" -Empfindungsrhythmus in Gourmont's "Litanies de la Rose" - Impressionismus und Hinwendung zur Antike bei der "école romane" - Bergson's Betonung der Empfindung und der direkten Mitteilung. ff
c) Poe ohne Bedeutung für den Imagismus - Eindringen des französischen Symbolismus in die amerikanische Literatur-Unterstützung von literarischen Vereinigungen und Zeitschriften - Der amerikanische Symbolist R.Hovey und seine Betonung der Formfreiheit - Literarischer Stillstand 1910 -1912 - Poetische Renaissance seit 1912 - Die erste Dichteranthologie "The Lyric Year" - Das Magazin "Poetry" - Whitman und E.Dickinson als literarische Wegbereiter - Whitman's Betonung der dichterischen Freiheit, sein Ziel der nationalen Einheit - Das neue Motiv der Grosstadt - Whitman's kosmische Vision, Persönlichkeitsverherrlichung, Bardeneigenschaften - Whitman's Schönheitsbegriff - Forderung der "suggestiveness" - Übernahme der Whitman' schen Technik im französischen "vers libre",der sozialen, realistischen und nationalen

Seite:

Tendenzen bei Crosby, Traubel, Markham, Harte, Miller - Übernahme der metrischen Tendenz bei Moody-E.Dickinson's prägnanter Ausdruck, ihre Empfindungsrhythmik - Verwendung der "unrelated method" - Fehlen deutscher Quellen. ff

IV.

Die Imagisten: E. Pound, R.Aldington, H.Doolittle, A.Lowell, J.G.Fletcher, F. St.Flint, D.H.Lawrence - Erfüllung und Nichterfüllung der imagistischen Forderungen in ihrem dichterischen Werk - Letzte Tendenzen der Imagisten. 45

V.

Parallelerscheinungen zum Imagismus in der gleichzeitigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Ähnlichkeiten und Unterschiede. a) in England, b) in Frankreich, c) in Amerika, d) in Italien, e) in Deutschland: 82

a) Die "Neogeorgians" und ihr romantischer Realismus - "vers libre", Farb- und Lauteffekte bei Gibson und Belloc-Mitglieder der "Wheels" = Anthologien-Ihre antitraditionelle Haltung und Betonung der passenden Ausdrucksform - Die englische Kriegsdichtung, ihre Reimlosigkeit und ihr Gefühlsrealismus - Knappe Darstellung bei Strong.

b) Die neuen Dichtergruppen und ihre Anwendung des "vers libre" - Claudel's Ablehnung des Überflüssigen - Moderne

Inhaltsverzeichnis

	Seite:
Text	1-98
Einleitung.	
Der Imagismus als Teil der "Neuen Bewegung": Ablehnen des Viktorianismus-Entwicklung eines neuen, vertieften Realismus - Formung eines neuen Schönheitsbegriffes-Neuer Inhalt und neuer Stil-Romantischer Kern der neuen Anschauungen-Verstärkter Individualismus des Dichters.	1
Hauptteil.	
I.	
Äusserer historischer Verlauf der Bewegung: Vorläufige Definition des Begriffs Imagismus - Ernest Hulme und der "Poet's Club" - F.St.Flint und der"Rhyming Club" - E. Pound prägt das Wort "Imagistes" - Die übrigen Mitglieder der "Imagists"-Die imagistische Zeitschrift "The Egoist"- Die erste Anthologie "Des Imagistes"-A.Lowell als zweite Führerin der Gruppe-Die drei Anthologien " Some Imagist Poets" 1915-1917 und die darin vertretenen Dichter.	5

II. Seite:

Das Wesen des Imagismus und seine Bedeutung: Das Manifest des Imagismus, Wortlaut und Interpretation-Aufbau und Elemente des imagistischen Gedichts. 11

III.

Die Herkunft des Imagismus.Ähnliche Tendenzen in der vorangegangenen Literatur in a) England, b) Frankreich, c) Amerika: Das Programm als Synthese verschiedener literarischer Bewegungen-realistische,romantische,symbolistische Bestandteile - a) Übernahme von Hulme's Forderungen-Vereinfachte Sprache und Gegenstandswahl bei Wordsworth, Cowper, Burns-Einfachheit und Intensität bei Blake-Ablehnung der Tradition bei Young-Gebrauch des zutreffenden Wortes bei Hazlitt-Das ästhetische Moment bei Keats und Shelley- Erfassung des genauen Wortsinns bei Ruskin - Browning's Detailbeachtung und Rhythmenanpassung-Impressionismus der Präraffaeliten-Intensivierung des Prosastils bei Pater und Meredith-Patmore's unregelmässiger Vers-Freie Formen, Vereinigung von Klassizismus und Romantik bei Arnold - Landschaftsdichtung und aufrichtige Sprache bei Hardy und Blunden-Kipling's romantischer Realismus und "vers libre" - Housman's genaue Wortwahl - Wortenergie und Empfindungskadenz bei Hueffer. b) Teilweise Übernahme des Parnassideals: -Übernahme der Schulenbildung vom Symbolismus-Gegenwartsbehandlung,persönliches Erleben, dichterische Freiheit im Symbo- 19

Seite:

lismus - Neue Ausdrucksmittel des Symbo- ff
lismus - Unterschied von "image" und"sym-
bole" -Régnier's "vers libre" und Zentra-
le Vision - Bedeutung von Régnier's "Ode-
lettes"- Verhaeren's Detailzeichnung, Ge-
fühlsrhythmik und Intensität - Schlichte
dichterische Mittel und Alltagsschilde-
rung bei Jammes-Fort's Individualismus,
Betonung der Empfindung bei der Formge-
bung - Baudelaire's rhythmische Prosa -
Kahn's "vers libre" - Beeinflussung durch
Gourmont's "Problème du Style" -Empfin-
dungsrhythmus in Gourmont's "Litanies de
la Rose" - Impressionismus und Hinwendung
zur Antike bei der "école romane" - Berg-
son's Betonung der Empfindung und der di-
rekten Mitteilung.
c) Poe ohne Bedeutung für den Imagismus -
Eindringen des französischen Symbolismus
in die amerikanische Literatur-Unterstüt-
zung von literarischen Vereinigungen und
Zeitschriften - Der amerikanische Symbo-
list R.Hovey und seine Betonung der Form-
freiheit - Literarischer Stillstand 1910
-1912 - Poetische Renaissance seit 1912 -
Die erste Dichteranthologie "The Lyric
Year" - Das Magazin "Poetry" - Whitman
und E.Dickinson als literarische Wegberei-
ter - Whitman's Betonung der dichterischen
Freiheit, sein Ziel der nationalen Einheit
- Das neue Motiv der Grosstadt - Whitman's
kosmische Vision, Persönlichkeitsverherr-
lichung, Bardeneigenschaften - Whitman's
Schönheitsbegriff - Forderung der "sugge-
stiveness" - Übernahme der Whitman' schen
Technik im französischen "vers libre",der
sozialen, realistischen und nationalen

Seite:

Tendenzen bei Crosby, Traubel, Markham, Harte, Miller - Übernahme der metrischen Tendenz bei Moody-E.Dickinson's prägnanter Ausdruck, ihre Empfindungsrhythmik - Verwendung der "unrelated method" - Fehlen deutscher Quellen. ff

IV.

Die Imagisten: E. Pound, R.Aldington, H.Doolittle, A.Lowell, J.G.Fletcher, F. St.Flint, D.H.Lawrence - Erfüllung und Nichterfüllung der imagistischen Forderungen in ihrem dichterischen Werk - Letzte Tendenzen der Imagisten. 45

V.

Parallelerscheinungen zum Imagismus in der gleichzeitigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Ähnlichkeiten und Unterschiede. a) in England, b) in Frankreich, c) in Amerika, d) in Italien, e) in Deutschland: 82

a) Die "Neogeorgians" und ihr romantischer Realismus - "vers libre", Farb- und Lauteffekte bei Gibson und Belloc-Mitglieder der "Wheels" = Anthologien-Ihre antitraditionelle Haltung und Betonung der passenden Ausdrucksform - Die englische Kriegsdichtung, ihre Reimlosigkeit und ihr Gefühlsrealismus - Knappe Darstellung bei Strong.

b) Die neuen Dichtergruppen und ihre Anwendung des "vers libre" - Claudel's Ablehnung des Überflüssigen - Moderne

Seite:

Stimmung in klassischer Form bei den Neuklassizisten-Romains'Poesie des direkten Ausdrucks, Zielsetzung und Unterschied vom Imagismus. ff

c) Alltagssprache und Intensität in der "Poetischen Renaissance" - Robinson als Vorbereiter - Frost's realistische Milieuschilderung - "vers libre" und Prägnanz bei Masters - Lindsay's Schönheitsideal und Lautbild - Impressionistischer Realismus und Formenneuheit bei Sandburg - Die Anthologie "Others", ihre Ablehnung der Beredsamkeit und Betonung der poetischen Technik - Bildhafter Realismus bei Leonard und Cummings.

d) Der Futurismus und sein Manifest bei Marinetti - Betonung der Wortfreiheit und neue Ausdrucksmöglichkeiten - Unterschied zum Imagismus durch gänzliches Verwerfen der Form.

e) Arno Holz als Vorkämpfer der dichterischen Befreiung - Fortsetzung seines Naturalismus bei den "Charontikern" - Einfache Sprache, phonetischer Rhythmus und Gleichgewichtstheorie bei Pannwitz und O. zur Linde - Däublers Definition des Expressionismus - Klemms Forderung der Konzentration - Edschmids Manifest - Expressionistische Ablehnung überschätzter Formen - Totale Vision und Pathos als Unterschied vom Imagismus - Direktheit und Aufrichtigkeit der neuen Sachlichkeit - Der Imagismus als Produkt des Zeitgeistes.

Seite:

Schluss.

Kritik am Imagismus und Nachwirkung: 93
In England geringe Reaktion auf den Imagismus - Die amerikanische Kontroverse als Propaganda-Auszug aus den Kritiken und Richtigstellung der Vorwürfe - Einfluss von Aldington, H.D. und Pound in Amerika - Nachahmung und Entwertung des "vers libre" Dichterische Darstellung in Art der "images" bei M.Moore, Stevens, E. Scott, Williams, L.Ridge - Eliot als berühmtester Schüler der Imagisten - Literarischer Wert des Imagismus.

Verzeichnis der benutzten Literatur: 99-106

Lebenslauf: 107

M o t t o :

Das Wichtigste erwarte ich von Euch !

Walt Whitman.

Einleitung:

Der Jmagismus als Teil der "Neuen Bewegung".

Der Beginn des 20.Jahrhunderts wurde in fast allen Kulturländern Auftakt zu einer poetischen Renaissance, die erst durch den Weltkrieg unterbunden wurde. Jhre Wurzeln lagen in dem regen Austausch neuer Theorien und Erfahrungen am Ende des 19. und Anfang des 20.Jahrhunderts zwischen den europäischen Ländern unter sich und mit Amerika. Dieser Austausch beeinflusste die Anschauungen der zeitgenössischen Dichter mehr oder weniger bewusst. Amerika stellte die bunte Vielfalt der literarischen Erscheinungen unter den Sammelbegriff: "The New Movement." Allgemeine Kennzeichen dieser "Neuen Bewegung" in England und Amerika waren: Ablehnen der Überlieferung auf jedem Gebiet und Streben nach größtmöglicher Freiheit des dichtenden Individuums. Überlieferung, das hiess "Genteel Period" oder "Victorianism" - ein optimistischer, veräußerlichender Materialismus, der ohne Tiefe alle Lebensphänomene aus Studium und Erfahrung positiv zu deuten suchte. Es herrschte ein unbeirrbarer Glaube an das geistige und zeitliche Fortbestehen der viktorianischen Einrichtungen, vorausgesetzt, daß der alle freien Regungen unterdrückende puritanische Moralkodex befolgt

werde. Dieser Glaube stellte das Erfahrbare als einzige Autorität auf. Die Dichtung dieser Zeit, der "albuminous era", konnte trotz ihrer gewandten, sentimentalen oder erbaulichen Beredsamkeit nicht über das Clichéhafte in allen Stiläußerungen hinwegtäuschen. Der dichterische Gegenstand, die Behandlungsweise und das Ausdrucksvermögen erschienen in erstarrter Festlegung.

Der neue Mensch der nachviktorianischen Zeit fühlte sich in der Welt der gesicherten Werte nicht mehr heimisch. Alles erschien ihm fragwürdig. Geistige Mutlosigkeit und individuelle Vereinsamung befielen ihn. Jn Geringschätzung aller intellektueller Schemen versuchte er, zur Vereinfachung zurückzufinden. Dazu bedurfte es der Selbstkritik. Aus Selbstkritik wuchs Selbstvertrauen; das "age of introspection but also of self-reliance" begann[1]. Ein neues Aufgeschlossensein dem Leben gegenüber drängte zum aktiven Aufbau einer neuen Welt. Ein vertiefter Realismus erstrebte ein intuitives Erfassen des Lebensmysteriums. Hier wuchs der neue Geist aber wieder aus alten Breiten: schon die Romantik enthielt vitale Einbildungskraft und Jntuition, und der Naturalismus zeigte bereits realistische Darstellungsweise.

Der Dichter war Symptom für diese Entwicklung. Aus geistiger Unruhe und leidenschaftlicher Unzufriedenheit mit alten Gedanken, Themen und Formen brach eine verwirrende Fülle

1) Nr.26: Seite 7.

neuer Ziele, die die Tendenz der Zeit ausmachte. Man wollte sich von zuviel Tennyson, von "vergoldeten Lügen" erholen. Aus dem Wunsch, "dem Schlimmsten ins Antlitz zu blicken", (Thomas Hardy) entstand eine frische, oft harte Realität, für die jede kleine, individuelle Erfahrung wertvoll war. Sie fand als neuen Stoff den Alltag. Jhre Aufrichtigkeit setzte sich in echte Empfindungen um. Diese "Zustandspoesie" (Yeats) arbeitete mit kürzesten Mitteln. Sie schuf einen neuen Schönheitsbegriff. Schönheit war nicht mehr Privileg des Erhabenen und Sentimentalen, sondern sie trat dem Beobachter im Alltag, im "divine average" (Walt Whitmann) entgegen. Die neuen Jmpulse und die neuen Jnhalte bedurften neuer Formen. Diese sprachen das intuitiv erfaßte Wesen des Gegenstandes aus. Bald galt die Form als Ziel mehr, als die Jdee. Jm Hunger nach Vitalität suchte man diejenige Form, die das Leben am meisten enthüllte. Der Weg dahin war das Aufspüren des Rohmaterials für eine wahrhaft belebte Poesie. Dabei stellte man Übereinstimmungen zwischen den ältesten und den gegenwärtigen Literaturen fest. Als Ergebnis dieser Vergleiche fand man einen klaren, unmittelbaren, verkürzten und bildhaften Stil. Dieser war nicht mehr auf unnatürlich überhöhte poetische Diktion angewiesen, sondern nahm die gewöhnliche Redeweise, Slang und Dialekt in seinen Wortschatz auf. Jn der Anwendung benutzte man eine sehr bewusste Ausdrucksweise, die den Sinn des Einzelwortes ganz erfaßte. Die Lust an metrischen und rhythmischen Experimenten erwachte und manifestierte sich in vielen Anthologien. Das rhythmische Bedürfnis verlangte meist nur einfache Metren, wie den unpathetischen Blankvers. Wenn verwickeltere

Formen verwandt wurden, vergaß man das über den neuen versachlichenden Bedeutungsnuancen. Der Dichter war stets zugleich Subjekt und Objekt; d.h. neben dem subjektiven Aufnehmen der Vision blieb der Dichter von sich selbst distanziert und beobachtete die Gefühle, die der Sinneseindruck des Gegenstandes in ihm erweckte. Das Neue an diesem Jmpressionismus lag nur auf dem Gebiet der Anschauung und Formgebung. Darin herrschte das Prinzip des unterbrochenen Filmrhythmus und der Assoziation vor. Dabei war die Brücke von Wahrnehmung zur Assoziation weggelassen, so daß das Ganze unvermittelt wirkte.

Jm tiefsten Kern enthüllte sich diese geistige Revolte, die sich so realistisch gebärdete, als Erweiterung romantischer Anschauungen: sie erhob die Wirklichkeit zum Jdeal. Der Richtungsfaktor der Dichtung war nicht mehr ein didaktischer, sozialer oder ethischer, sondern ein erweitert ästhetischer. Schönheit lag in der Totalität des Lebens, in seinem Rhythmus und in seinen Erscheinungen. Die Dichtung erklärte und rechtfertigte diese Schönheit."Der Primat des Aesthetischen" (Obenauer) mußte notwendigerweise zu einer Überbetonung des Jndividuums führen; denn Ästhetik hat nur sekundär gesellschaftliche Zielsetzung. Die Vielheit der oft nur um geringe Grade voneinander abweichenden Tendenzen verhinderte ebenfalls ein geistiges Kollektivum. So erschien der einzelne Dichter als bedeutsamer und maßgebender Träger des Zeitgeistes. Er war in der ganzen Welt zu Haus und vermochte sie so zu vereinfachen. Er wirkte mehr noch als durch sein Werk, durch die jedem Dichter gegebene Qualität der Persönlichkeit. So war die erkannte Vereinzelung des Jndividuums positiv ausgewertet worden. Die allgemeine Erscheinung dieser

inneren Entwicklung ließ schon eine kommende, internationale Geistesbewegung ahnen, die aber durch den Weltkrieg ein jähes, vorzeitiges Ende fand.

Hauptteil:

I. Äusserer, historischer Teil der Bewegung.

Das Thema dieser Arbeit will sich nur mit einer Welle aus dem Meere der "Neuen Bewegung" befassen, die die neuen Formen zuerst klärte und schriftlich fixierte. Sie verdient um ihrer in England und Amerika vielfach erörterten Bedeutung willen gesonderte Beachtung: die Bewegung des Jmagismus, die um das Jahr 1912 hervortrat, sich in vier Anthologien -1914 bis 1917- in England und in Amerika manifestierte und danach ihre gemeinsame Wirksamkeit aufgab. Die im Jahre 1930 erschienene, neue "Jmagist Anthology" will nur die Entwicklung der einzelnen Mitglieder zeigen ohne Aufstellung eines neuen Programms. Das Programm des Jmagismus wird später ausführlich besprochen werden. Jn vorläufiger Definition genügt es, festzustellen, daß das Hauptgewicht auf folgenden Forderungen beruht:

1. Direkte Gegenstandsdarstellung.
2. Vermeiden überflüssiger, rein dekorativer Worte.
3. Anwendung des musikalischen, nicht des metrischen Rhythmus.
4. Schaffung eines Bildes; d.h. nicht einer abstrakten Allegorie oder eines konkreten Symbols, sondern einer konkreten Analogie.

5. Jedes Gedicht soll ein einziges "image" oder eine Aneinanderreihung von "images" sein, wobei unter "image" die Projektion der Empfindungsaktivität in Form konkreter Objekte verstanden wird.

Nach dem Urteil von Glenn Hughes[1] war der Jmagismus die bestorganisierte und einflußreichste ästhetische Bewegung in England und Amerika seit der Aktivität der Präräfaeliten. Beachtlich ist dabei, daß der amerikanische Teil der Bewegung die erste Dichterschule in Amerika war, die ihre Ziele schriftlich fixierte. Frühere literarische Vereinigungen in Amerika, wie die "Connecticut Wits" unter John Trumbull Ende des 18.Jahrhunderts, (die einen konservativen Nationalismus und eine rationalistische Anschauung in Politik, Nationalökonomie und Literatur vertraten und die erste Satirikerschule waren) oder die intellektuelle Neuenglandgruppe "The Brahmins" (die das literarische Amerika vor dem Bürgerkrieg beherrscht hatten) kannten noch keine schriftliche Niederlegung ihrer Ziele.

Auch der Jmagismus als Teil der "Neuen Bewegung" verachtete intellektuelle Schemen. Seine Tendenzen auf dem Gebiet der Lyrik fanden nach ihrer Fixierung rasch Verbreitung in England, Amerika und Frankreich. Sie beeinflußten in gewisser Weise auch die Gebiete des Romans und der Bühne.

Der "Vater des Jmagismus" war der Engländer Thomas Ernest Hulme, 1883 in North Staffordshire geboren, 1917 im Kriege gefallen.

---

1) Nr.1: Vorwort VII.

Er versammelte die intellektuelle Jugend seiner Zeit um sich; 1908 gründete er den "Poet's Club", der noch nicht die eigentlichen Jmagisten erfasste, aber in seinen Zusammenkünften die ersten experimentellen imagistischen Gedichte vorlas und besprach. Darunter befanden sich auch die fünf einzigen Gedichte von Hulme. Schon vor den späteren Theoretikern des Jmagismus betonte in diesen Zusammenkünften Edward Storer die Notwendigkeit der dichterischen Revolte. Als 1909 der Dichter Francis Stewart Flint, ein Verteidiger des "vers libre", in diesen Kreis kam, gründete man eine neue "dining-and-talking society", genannt "Rhyming Club"[1], die regelmäßig Donnerstags in einem Restaurant in Soho (London) zusammenkam. Flint schrieb später über das allmähliche Entstehen des festen Begriffes "image" und die Jmagistengruppe im "Egoist" vom 1.Mai 1915: "History of Jmagism". Ebenso schrieb später Ford Madox Hueffer über diese Anfangszeit in seinem Buch: "Thus to Revisit: Some Reminiscences" (1921 Chapman London). Der Amerikaner Ezra Pound, der am 22.April 1909 der Gesellschaft beitrat, war der erste, der den in den Diskussionen herausgestellten Begriff "image" schriftlich fixierte und verbreitete. Er veröffentlichte 1912 seinen Gedichtband "Ripostes" (d.h.Schlagfertige Gegenreden), der als Anhang die fünf Gedichte Hulmes enthielt. Jm Vorwort dazu schrieb er, daß in Zukunft die Nachkommen der vergessenen Schule von 1909 (früher als "school of images" bezeichnet) als "Jmagistes" die früheren Theorien bewahren und fortsetzen würden. - Hier tauchte das Wort

---

1) Nr.12.

"Jmagistes" zum erstenmal auf. Jn das amerikanische Magazin "Poetry" (Herausgeber Harriet Monroe) sandte Pound im November 1912 drei Gedichte von Richard Aldington und drei Gedichte der Amerikanerin "H.D." (Hilda Doolittle). Diese Dichter bezeichnete er als "Jmagistes". Die neu gefundenen Prinzipien hielt er in der Märznummer von "Poetry" 1913 in einem fingierten Jnterview mit Flint fest, und schrieb in derselben Nummer "A few Don'ts by an Jmagist". Auch die "Little Review" (von Margaret Anderson herausgegeben) brachte mehrere imagistische Beiträge.

Da Ezra Pound sich gerade in der französischen Phase seiner dichterischen Entwicklung befand, gab er dem Begriff zunächst einen französischen Namen, den er aber bald zu "Jmagists" anglisierte. Pound war als professioneller Literat mit propagandistischen Qualitäten der richtige Mann, um aus dem Jmagismus etwas mehr als eine reine Theoriensammlung zu machen. Er zog die Amerikanerin "H.D." (Hilda Doolittle) in den Kreis, die 1911 nach London kam, sowie den Engländer Richard Aldington. Pound veröffentlichte als erster eine Art imagistisches Credo, weil er die übereinstimmenden Punkte der verschiedenen imagistischen Dichter in eine Formel zusammenfassen wollte. Er definierte das "Jmage" als: "An emotional and intellectual complex in an instant of time" ("Pavannes and Divisions" Seite 85). Dieses Manifest konnte natürlich nur ganz oberflächliche Übereinstimmungen gedrängt wiedergeben, aber nicht die einzelnen Persönlichkeiten erschöpfend charakterisieren. Das offizielle Credo erschien erst 1915 im Vorwort der "Jmagist Anthology" von

Amy Lowell herausgegeben, als Pound sich schon von der Schule gelöst hatte. Nachdem das Programm festgesetzt war, tauchte die Frage nach einem geeigneten Organ auf. Nach einigen Veröffentlichungen in der "English Review" von Ford Madox Hueffer, in der "Poetry Review" und der Zeitschrift "Poetry and Drama" von Harold Monro fand man endlich in "The New Freewoman" das geeignete Blatt. Diese "individualistic Review" vom Juni 1913 wurde zuerst von Miss Harriet Shaw Weaver und Dora Marsden ediert, änderte unter Aldington ihren Namen in "The Egoist" und bestand 1914 bis 1919. Für sie schrieben Aldington, "H.D.", Pound, Flint, Fletcher, Lawrence, Amy Lowell und einige Franzosen und Belgier über moderne Dichtung, Musik, Bildhauerei, Malerei, Übersetzungen aus griechischen, lateinischen und französischen Werken, eigene Gedichte und Propagandaartikel. Es war die lebendigste Revue dieser Epoche[1]. Da der Leserkreis nur sehr klein war, wollte Pound die Gedichte von Richard Aldington und "H.D." gesondert herausgeben: aber wegen des geringen Materials lohnte es sich noch nicht. So nahm er zehn Gedichte von Aldington, sieben von "H.D.", sechs von sich, fünf von Flint und jeweils eins von Amy Lowell, William Carlos Williams, James Joice, F.M.Hueffer, Skipwith Cannell, Allen Upward, John Cournos. Außerdem drei frivole poetische Travestien, die von ihm selbst, von Aldington und Hueffer verfasst waren. Er bildete daraus die erste Anthologie "Des Jmagistes", die im März 1914 veröffentlicht wurde. Diese Sammlung revolutionärer Geister fand in England eine günstige Beurtei-

1) Nr.2: Seite 94.

lung nur in der "Morning Post". Man besprach sie viel, aber nur ablehnend, weil man sich am Titel und an der neuen, unerklärten Technik stieß. Jetzt verließ Pound die Jmagisten, um sich neuen, poetischen Betätigungsfeldern zuzuwenden. An seine Stelle trat Amy Lowell, die im Sommer 1914 von Boston nach London kam. 1913 war sie zuerst mit der Bewegung bekannt geworden und hatte ihr erstes "vers libre"=Gedicht "Jn a Garden" als Beitrag zur Anthologie "Des Jmagistes" geliefert. Dieses Gedicht wurde erst in letzter Minute angenommen. Aldington hatte es abgelehnt. Pound dagegen wollte Amy Lowell gewinnen, um ihre reichen Geldmittel der Bewegung zu sichern[1].

Amy Lowell wurde jetzt die Hauptdichterin der Gruppe. Sie war zugleich ihr eigener Kritiker und eifrigster Propagandist. Mit der ihr eigenen Verve stürzte sie sich in dies Unternehmen, das sie durch ein "imagistisches dinner" im Kreise der Dichter im "Dieu Donnes=Restaurant" in London am Freitag, den 17.Juli 1914, einweihte[2]. Jm September kehrte sie des Krieges wegen nach Amerika zurück, mit der festen Absicht, wenigstens für drei Jahre die Gruppe zusammenzuhalten, die sich dem jetzt fixierten imagistischen Programm unterstellen mußte. Sechs Dichter erklärten sich damit einverstanden. So erschienen unter Amy Lowells Protektion die drei jährlichen Anthologien "Some Jmagists Poets" 1915, 1916 und 1917 bei Houghton Mifflin and Co. Boston und New York. Die hier vertretenen Dichter waren Richard Aldington, "H.D.", John Gould Fletcher, Francis Steward Flint, David Herbert

1) Nr.2: Seite 86
2) Nr.1: Seite 36

Lawrence und Amy Lowell. Lawrence gehörte eigentlich nicht zu den Jmagisten, weil er sich in keinerlei Schule einfügen wollte. Aber durch Amy Lowell gewann er Jnteresse an der Bewegung, ebenso Fletcher, der bisher seinen Beitritt zum Hulme=Kreis verweigert hatte. Die zu veröffentlichenden Gedichte wählten die Dichter selbst aus und legten sie dann einem Komitee aus ihrer Mitte vor. Jn dem von Richard Aldington verfaßten und von Amy Lowell redigierten Vorwort der Anthologie von 1915 wurden ihre Prinzipien und der Grund ihrer Aufstellung erläutert. Dieses Manifest ist eine Zusammenfassung der Hulmeschen und Poundschen Vorschläge. Da die Anthologie von der Kritik eifrig diskutiert wurde, schrieb A.Lowell zu der zweiten Anthologie ein neues Vorwort, das hauptsächlich ihre Auffassung vom "vers libre" behandelte. Die drei kleinen Anthologien sollten Keim und Kern der Schule werden.

II. Das Wesen des Jmagismus und seine Bedeutung.

Das imagistische Programm umfasste bei Ezra Pound vier Punkte:

1. direkte Behandlung des Objekts, subjektiv oder objektiv,
2. absolut kein Wort anzuwenden, das nicht zur Darstellung beiträgt,
3. was den Rhythmus betrifft: beim Komponieren dem musikalischen Satz und nicht dem Metronom zu folgen,
4. Übereinstimmung mit der Doktrin des "image" (die "das Publikum nicht näher interessiert").

Als Ergänzung hierzu mögen einige Sätze aus den "Don'ts" dienen: "Go in fear of abstractions. Don't make each line stop dead at the end and then begin every next line with a heave. Let the

beginning of the next line catch the rise of the rhythm wave, unless you want a definite longish pause. A rime must have in it some slight element of surprise, if it is to give you pleasure."

Amy Lowell erweiterte das Manifest zu sechs Prinzipien:

1. To use the language of common speech, but to employ always the exact word, not the nearly-exact, nor the merely decorative word.

2. To create new rhythms - as the expression of new moods - and not to copy old rhythms which merely echo old moods. We do not insist upon "free-verse"as the only method of writing poetry. We fight for it as for a principle of liberty. We believe that the individuality of a poet may often be better expressed in "free-verse" than in conventional forms. Jn poetry a new cadence means a new idea.

3. To allow absolute freedom in the choice of subject.

4. To present an image (hence the name "imagist"). We are not a school of painters, but we believe that poetry should render particulars exactly and not deal in vague generalitys, however magnificant and sonorous. Jt is for this reason that we oppose the cosmic poet, who seems to us to shirk the real difficulties of his art.

5. To produce poetry that is hard and clear, never blurred nor indefinite.

6. Finally, most of us believe that concentration is of the very essence of poetry.

Man sieht, daß die Punkte eins, zwei und fünf des Lowellschen Programms schon im ersten Manifest enthalten sind.

Betrachtet man die Punkte in ihrer Gesamtheit, so zeigt sich, daß es sich um eine ziemlich begrenzte Formulierung metrischer Reformabsichten handelt, ohne philosophische Basis, soziale Tendenz oder ethische Zwecksetzung. Es sind also rein literarische, ästhetische Bemühungen um einen dichterischen Stil und eine neue Betrachtungsweise. Darin sind die zwei Grundfaktoren das Wort und der Rhythmus.

Der Dichter ist Wortkünstler. Seine einzige Materie ist das Wort. Der Jmagist wendet sich gegen das sentimentale, unbestimmte, nur dekorative Wort einer vergangenen Epoche; er will das direkte, harte, klare Wort seiner Umgangssprache, das in seiner neuen Anwendung wahrheitsgemäß die sinnliche Konzeption seiner Bilder vermittelt. Direkt heißt in diesem Sinn: das Wort, das am unmittelbarsten den empfangenen Eindruck überträgt. Keineswegs also einfach die gewöhnliche Bezeichnung des Gegenstandes. Der Eindruck ist dabei eine unbegrenzt veränderliche Größe. Abgelehnt wird nicht eine bestimmte Wortklasse, sondern der unklare Ausdruck durch Verwendung umschreibender Worte. Der Jmagist strebt nach Feinempfindlichkeit für den Wortwert; er will den Gefühlswert, die Vision und die Bildkraft des Wortes wiederfinden. Deshalb geht er auf die elementare Bedeutung des Wortes zurück, er reduziert und verdichtet es und kommt so zum Substantiellen; d.h. er kommt von dieser Seite zum Natürlichen zurück. Jn naivem Staunen

begreift er das Leben,und die Liebe zum unscheinbaren Ding läßt ihn das Verlangen nach unbegrenzter Gegenstandswahl aussprechen. Die Forderungenach dem gewöhnlicheh Wort, nach der Alltagssprache, bedeutet nämlich nicht gleichzeitig eine Beschränkung auf den nur alltäglichen Gegenstand. Alles Lebende hat einen Sinn, und darin liegt seine Schönheit. Der Jmagist als ästhetischer Vitalist auf intellektueller Basis will diesen Sinn erfassen, indem er sich mit dem Gegenstand identifiziert und aus ihm redet. Diesen intuitiven, inneren Schöpfungsprozeß versucht er äußerlich durch höchste Konzentration des Ausdrucks und feinste Abschattierung des Wortes zu fixieren. Er gibt seine Vision eindeutig wieder durch ein alles rein Dekorativen bares Wort voll starker dynamischer und emotioneller Geladenheit.

Der Rhythmus ist der Atemzug des Lebens. Er ist unbewußt erfahrbar. Der Jmagist gleicht nicht dem Tänzer, der den ihm innewohnenden Rhythmus den Dingen mitteilt, sonderm dem Lauscher, der in innerer Bereitschaft den Rhythmus des Gegenstandes in sich aufnimmt. Aus dieser rezeptiven Haltung kommt die künstlerische Erregung. Sie aktiviert sich in der rhythmischen Gliederung des Verses, unter Berücksichtigung der Sprachmelodie. Je stärker die Erregung, je eindringlicher der Rhythmus[1]. Als Lebensausausdruck ist der Rhythmus nicht meßbar[2]. Deshalb darf er nicht metrisch gebunden werden, sondern soll frei seiner inneren Musikalität folgen.(Pound in "Pavannes and Divisions" Seite 99).

---

1) Nr.2: Seite 118.
2) Nr.5o.

Das Objekt soll nach dem ersten Prinzip direkt behandelt werden. Das setzt einen Kompositionswillen voraus. Die Jntention zielt auf ein bestimmtes, dichterisches Gebilde mit organischer - nicht artistischer Form hin. Die organisierende Macht ist dabei das Gefühl; denn "Emotion is an organiser of forms", sagt Pound in der Zeitschrift "Blast" 1914. Die Kompositionseinheit ist das "image". Es ist eine Synthese aus Sinneswahrnehmung und Gefühl, die vom Jntellekt geformt wird. Nach der schon erwähnten Definition Pounds ist das "image" ein Zusammenstoßen von Gefühl und Jntellekt in einem bestimmten Zeitpunkt. Der vierte Satz des imagistischen Programms: ein Bild darzustellen, darf nicht dazu verleiten, unter "image" die bildmäßig-malerische Beschreibung eines Gegenstandes zu verstehen. Das wäre eine Beschränkung des Gegenstandsfeldes. "Jmage" bezeichnet nur die Art der Gegenstandsdarstellung, nicht den Gegenstand selbst.

Das Gebiet des Dichters ist der Bereich der fünf Sinne; denn die sinnliche Wahrnehmung produziert die innere klare Schau, die durch eine Tätigkeit des Jntellekts zu einem gedrängten Bild des Wesentlichen wird. Die Funktion des imagistischen Dichters ist dabei die eines Filters: er nimmt die Erlebnismasse auf und gibt sie in filtrierter Form dem Leser. So vermittelt die gewonnene "innere Form" (Goethe) des Gegenstandes zwischen der Konzeption und der Jntention. Dieser ganze Formungsprozeß wird in keinem Gedicht der Jmagisten sichtbar; denn er vollzieht sich im Jnnern. Die Jmagisten nennen diese Methode "The unrelated method". Dadurch erscheinen die "images" oft ohne alle Bezogenheit. Sie sind Teil=, nicht Totalvisionen. Sie existieren

um ihrer selbst willen. Ihre klare Objektivität läßt sie voller Kühle erscheinen. Ihre scharfe, schattenlose Konturenzeichnung macht sie zu einer harten Dichtung, indem der gewöhnliche Gegenstand durch besondere Beleuchtung hervorgehoben wird. Dabei wird das Optische des Gegenstands zu einer Bewegungsvorstellung, die aus seinem Rhythmus kommt.

Der Leser solcher Gedichte muß zu intensiver Mitarbeit fähig sein, um diese Entwicklungen des Gefühls und des Intellekts verstehen zu können. Er wird also zu konstruktiver Tätigkeit angeregt.

Das "image" ist eine schöpferische Synthese im Ästhetischen; denn es soll schön sein (Amy Lowell). Dieser ästhetische Bestand ist aber nicht Ziel, sondern Weg zum Realismus. Das "image" ist ferner ein Seelenzustand. So erscheint der Imagismus im Wesentlichen als "Zustandsdichtung", und ist als solche expressiv, nicht kommunikativ. Das zeigt sich in dem Anspruch, den Pound an das "image" stellt: es soll"das Gefühl plötzlicher Befreiung geben, das Gefühl der Freiheit von Raum= und Zeitbegrenzungen, das Gefühl der plötzlichen Größe, das uns in Gegenwart größter Kunstwerke überkommt." Das "image" ist also die Manifestation des frei gewordenen Gefühls.

Dichter sein heißt verdichten: Daher verlangen die Imagisten vom Dichter Konzentration des Gedankens und Intensität des Gefühls. Das "image" soll zum Neuschöpfer der wahren, reinen Dichtung der "pure poésie" werden. Das Werk der Imagisten ist Analogiedichtung. Im Einklang mit ihren Forderungen nach Klarheit und Durchsichtigkeit sind diese Analogien leicht zu

durchschauen. Sie wollen keine Suggestion, sondern eine direkte Darstellung vermitteln; denn "the natural object is always the adequate symbol" und "das image ist kein Symbol der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit selbst." Durch die unbegrenzte Menge der Analogien wird den Dingen der natürliche dichterische Wert und die magische Bildkraft zurückgegeben.

Das Gedicht ist der Ausdruck einer Empfindung. Es stellt ein Erlebnis im Nacheinander des Gefühls= und Denkprozesses dar. Die Gedanken= und Bildfolgen werden zu Strophen zusammengefügt. Jn diesem Sinn ist Jmagismus eine Dichtung des Werdens, nicht des Seins. Der innere Richtungsfaktor des Aufbaus ist nur die Logik der Erregung und der Empfindung, d.h.der"absolute Rhythmus, der genau der Empfindung entspricht, die man ausdrücken will" (Pound). "The unit of our rhythm is the unit of conversation" (Hueffer).

Die Strophe existiert nicht als metrische Einheit, sondern ist nur Beginn, Höhepunkt und Ausschwingung des Rhythmus; sie stellt so ein in sich abgeschlossenes Gebilde dar[1]). Jm ganzen Gedicht flutet der Rhythmus hin und zurück im regelmäßigen Ausgleich. Dieser Sinn für rhythmisches Gleichgewicht ist die Basis für imagistischen Stil. Um die Musik der ungebundenen Rede zu bestimmen, genügen die alten Ordnungsbegriffe der Metrik nicht mehr. Deshalb wird der Rhythmus nicht taktmäßig, sondern musikalisch gebunden. Seine Einheit ist die Kadenz, d.h. der variable Jntensitätsakzent.

Als Hauptversmaß, aber nicht als zwangsweise einziges, benützen die Jmagisten den "vers

1) Vorwort zu "Some Jmagists Poets" 1916.

libre" oder "free unrhymed cadence", wie sie ihn nennen. Er entspricht am besten ihrem individualistischen Freiheitsbedürfnis. Die zwei wichtigsten Elemente des imagistischen "vers libre" sind "rhythmic constant" und "return", d.h. ein sich wiederholendes rhythmisches Element und die ständige Rückkehr des Gedichts zu dem zugrundeliegenden Empfindungssymbol (A.Lowell in "The Rhythm of Free Verse", "Dial" 17.1.1918). Die außerordentliche Beweglichkeit der "free cadence" umgreift oratorische Mittel, wie parallelen Satzbau, Wiederholungen des Zeilenanfangs, Einschieben wichtiger Pausen, Assonanzen und Alliterationen. Jm Gegensatz zum üblichen "vers libre" kann der imagistische die Einteilung in Strophen nicht entbehren zur völligen Verteilung des rhythmischen Gleichgewichts. Ein Reimschema ist nicht vorgeschrieben; der Reim kann ganz fehlen oder sehr unregelmäßig sein. Zum Verständnis ist von größter Wichtigkeit, daß der imagistische "vers libre" laut gelesen wird; denn er wendet sich ans Ohr, nicht ans Auge. Von der Prosa unterscheidet er sich durch straffe Konzentration und große Empfindungsstärke (Aldington). Prosa ist nach den Jmagisten Wirklichkeit, Poesie aber Verwesentlichung. Die Worte sind letztlich die gleichen, aber diejenigen der Dichtung müssen bedachtsamer ausgewählt werden. Aus dem imagistischen "vers libre" entwickelt Amy Lowell die "polyphonic prose", eine Form, die durch Verwendung von Alliteration, Refrain, Reim, Assonanz, Verbindung von Prosa und Poesie und onomatopoetischen Worten jeder Gefühlsregung anpasst. Sie erscheint so als vollendeter Ausdruck der Jndividualität.

Die Jmagisten wenden sich hauptsächlich

gegen die Dichtung, wie sie vertreten wurde durch Tennyson, Swinburne, Oscar Wilde, Francis Thompson und Kipling. Wordsworth und Whitman, mit denen sie Vieles teilen[1], lehnen sie als kosmische Dichter ab. Milton ist ihnen zu rhetorisch.

III. Die Herkunft des Jmagismus.

Bernard Shaw sagt in der Vorrede zu "The Devil's Disciple": "Die Neuheiten der einen Generation sind nur die aufgefrischten Methoden der vorletzten". Dieser Satz bewahrheitet sich, wenn man versucht, den Zugehörigkeitsbereich der imagistischen Formeln abzugrenzen; es zeigt sich, daß diesen eklektizistischen Dichtern ein synthetisches Programm eignet. Es enthält Elemente aus verschiedenen Literaturbewegungen. Realistisch ist die Ablehnung aller Abstraktionen; denn sie denken mit Hilfe von Bildern. Die Jdee wird am besten ausgedrückt durch konkrete Objekte (Hueffer)[2]. Realistisch ist auch die Prägnanz der Sprache, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks und die Betonung der objektiven Wahrheit. Diese Forderungen stellen auch der Parnaß und der Neoklassizismus auf; mit ihnen teilt das imagistische Programm außerdem das Verlangen nach harter Klarheit, Einfachheit und Ablehnung der romantisch-kosmischen Richtung. Aber die Jmagisten geben nicht, wie diese Richtungen, eine rein objektive Darstellung. Der Gegenstand steht immer in Beziehung zum Dichter. Jn der Art der Romantiker wird der Wert von Jntuition und Jntensität betont. Romantisch ist auch die Wertschätzung des Jndividuums und seiner egozentrischen Empfindungen. Der Künstler als Persönlich-

1) Vergl. Seite 19 und Seite 34 ff.
2) Zit. in Nr. 2: Seite 84

keit soll sich seine eigene Ästhetik schaffen (Gourmont) und sich in seinem Werk ausdrücken (Hueffer). Der imagistische Egoismus ist zugleich ein unbedingter Lebensglaube und ein Beharren auf der Bedeutung des Sinnenkontaktes mit der Welt. Das leitet über zu impressionistischer Darstellung kleiner, persönlicher Erfahrungen und aktueller Geschehnisse in unverbundener, oft kataloghafter Aufzählung. Aber die Imagisten wollen keine reinen Impressionisten sein. Ihre Kunst als Zustandsdichtung ist schon um einen Grad weiter entwickelt. Der imagistische Dichter erscheint nicht nur als ton= und licht=empfindliche Wachsplatte, sondern sein sondierender Intellekt hebt ihn über diesen rein mechanischen Aufnahmezustand hinaus. Schließlich steuert der Symbolismus noch die metrische Ungebundenheit und die musikalische Rhythmenfolge bei.

Der Imagismus ist also keine autochthone Schöpfung, weder in seinem englischen, noch in seinem amerikanischen Zweige. Historischen Anteil an seiner Bildung haben vor allem Frankreich, England und Amerika. In den ersten Tagen des Imagismus übten den unmittelbarsten Einfluß Denken und Persönlichkeit des schon erwähnten Engländers Th.E.Hulme aus. Dieser lehnte den Humanismus des 19.Jahrhunderts und die Romantik wegen ihres Individualismus ab und erstrebte eine neue Unterordnung der Persönlichkeit unter das Gesetz im klassischen Sinne. Die Imagisten übernahmen von ihm aber nur einzelne Thesen, die ihnen zusagten, z.B. sein Wort: "All emotion depends on real solid vision or sound. It is physical." (Posthum veröffentlicht in der Zeitschrift "Criterion", Juli 1925). Sein großes Ziel ist akkurate, bestimmte Beschreibung: "Man

muß immer das harte, bestimmte, persönliche Wort suchen.....es ist wesentlich, zu beweisen, daß Schönheit in den kleinen, trockenen Dingen ist". Er lehnte leeren Wortkram ab und jede Bezogenheit auf das Unendliche. "Das physische Bild ist die wahre Basis des dichterischen Ausdrucks..... niemals nur einfaches Konstatieren, Analogien sind notwendig, weil sie eine andere Welt hervorrufen." Hulme betonte ferner, daß die dichterische Erregung vom Objekt ausgehen müsse. Seine fünf Gedichte, die als bloße Wandtafelübungen zur Illustration der imagistischen Theorien geschrieben wurden, fanden viele Nachahmer. Das bekannteste soll hier zitiert werden:

Autumn.

A touch of cold in the Autumn night -
I walked abroad,
and saw the ruddy moon lean over a hedge
like a red-faced farmer.
I did not stop to speak, but nodded,
and round about were the wistful stars
with white faces like town children.

In Hulme's Philosophie lehnten die Imagisten den mechanistischen Aspekt ab, weil ihnen vitale Empfindungsmöglichkeit mehr bedeutete als abstrakte Intelligenz. Zu dem Realismus der Imagisten mit romantischen oder klassizistischen Impulsen enthielt die englische, literarische Tradidion allerhand Parallelen, die jeweils einen der zwei Impulse bevorzugten. Vieles an den Thesen der Imagisten ist so allgemeingültig, daß sich Ähnliches schon in früheren Darlegungen und Werken englischer Dichter finden läßt, die aber nicht als bewusste Quellen für die Imagisten herangezogen werden können.

Jn England hatte bereits die Romantik bedeutsame Analogien zu den Bestrebungen der Jmagisten. Eine neue Form der Anschauung, die zum wenigsten äußerlich der imagistischen ähnelt, brachte Wordsworth in seinem Vorwort zu den "Lyrical Ballads" in der zweiten Auflage: er sah, daß das Leben des niedrigen Landvolkes Elemente wahrer poetischer Größe enthielt. Deshalb erhob er den Alltag des ländlichen Lebens zum Gegenstand der Dichtung. Er schuf eine neue Dichtersprache, indem er die poetische Kraft in der derben, nackten und zierdelosen Rede des ungebildeten, ländlichen Menschen zeigte. Durch den nahen, vertrauten Umgang mit den Dingen behielt hier nach seiner Meinung die Sprache noch am meisten Lebendigkeit und Verbundenheit mit der Jdee. Mit dieser Neuerrungenschaft, daß nämlich große Poesie über einfache Gegenstände in einfacher Weise geschrieben werden könne, kämpfte er heftig gegen die überlieferten Formen und die affektierte "poetic diction", die die häufige Verwendung von Personifikationen und Jnversionen, von gelehrten Fremdwörtern und weitläufigen Umschreibungen vorschrieb. Das erinnert alles an Punkte, die ebenfalls die Jmagisten ablehnen. Auch an manche andere Äußerung der Romantik könnte erinnert werden: so sahen Cowper und Burns in der Rückkehr zur Natur und in der Anwendung der lebendigen Volkssprache den Weg zur Vereinfachung. Durch Einfachheit zur Jntensität ist ein imagistischer Wunsch, den William Blake in seinen Gedichten "Songs of Jnnocence" 1783 erfüllte. Seine rhythmische Prosa in einigen der "Prophetischen Bücher" wies in Manchem auf den späteren "vers libre" hin. Edward Young lehnte in seinem"Essay on Original Composition" 1795 den Traditionszwang in der literarischen

Produktion ab und wertete direkte Beobachtung und tiefes Gefühl als wichtigste Elemente. Die imagistische Forderung, immer das direkte Wort anzuwenden, stellte einer der fortgeschrittensten Kritiker der Romantik, William Hazlitt, in dem Essay "On Familiar Style" auf: "Jt is not to take the first word that offers, but the best word in common use.....To write a genuine familiar or truly English style is to write as anyone would speak in common conversation..... setting aside all pedantic and oratorical flourishes." - Einen pompösen Stil zu schreiben, sei leichter, als das wahrhaft passende, entscheidende Wort zu finden. Wie die Jmagisten wünschte er Übereinstimmung von Ausdruck und Jdee. Er bevorzugte sparsame Wortgebung, die sich aus einer frischen Konzeption des Gegenstandes ergeben sollte. Die Betonung des ästhetischen Moments im Leben und in der Dichtung sprachen innerhalb der Romantik bereits Keats und Shelley aus, jeder in seiner besonderen Weise. Auch im viktorianischen Zeitalter finden sich immer wieder einmal Tendenzen, die die Prinzipien der Jmagisten irgendwie vorbereiteten. Ruskin wies seine Hörer auf die Notwendigkeit hin, den genauen Wortsinn zu erfassen - ebenfalls ein imagistisches Ziel: "They must get into the habit of looking intensely at words and assuring themselves of their meaning, syllable by syllable-nay, letter by letter." - Browning's Wirklichkeitskunst betonte das Detail; seine Vitalität drängte zu eckigen Rhythmen und akustischen Klangkunstücken, so etwa in "Cavalier Tunes". Diese Detailbeachtung und Rhythmenanpassung wünschen auch die Jmagisten. Jhre sinnenhafte, impressionistische Erfassung der Welt findet sich bereits bei den Präraffaeliten.

Rossettis Synästhesien und Morris' Schönheitskult sprachen die spätere Dichtergemeinschaft an. Schon Walter Pater und George Meredith wollten wie die Jmagisten, besonders Amy Lowell, eine Jntensivierung des Prosastils. Pater's ästhetische Wortkultur und Augenblickswiedergabe, die Härte der Worte bei Meredith (in "Hymn to Colour") haben Parallelerscheinungen im imagistischen Werk. Coventry Patmores Ansicht vom unregelmäßigen Vers deckt sich mit manchem imagistischen Gedanken vom "vers libre". Er verlangt: "A strong though severe initiative of passion the wind of which is sufficient to raise in the metre the appropriate billows of harmony, each growing out of the other with manifest inevitableness, from the beginning to the end." (Zitiert in "Times Literary Supplement", 29.März 1934). Man könnte weiter erinnern an Matthew Arnold mit seiner Versöhnung von Klassizismus und Romantik, herbeigeführt durch das Studium der Griechen. Damit in Einklang stand Arnolds Formpflege, seine freien Oden und sein "vers libre" in "Philomela". Jn seiner Schrift "On the Modern Element in Literature" sagte er: "Das Schrifttum der Griechen vereinigt beide Prinzipien, klassizistische Klarheit, Vernunft, Zurückhaltung und romantische Leidenschaft und Erregung; es deutet somit das Leben in seiner Gesamtheit." - Die Wordsworthsche Tradition der Landschaftsdichtung mit sparsamem Wortgebrauch - "An ocean of thought in a drop of language" - setzten Thomas Hardy und Edmund Blunden fort. Sie bemühten sich um eine wahre, aller Konvention und Sentimentalität bare Sprache. Damit griffen sie der imagistischen Landschaftsdichtung von D.H. Lawrence, A.Lowell und J.G.Fletcher vor. Rudyard Kipling, den die Jmagisten im allgemeinen

als zu rhetorisch ablehnen, hatte mit ihnen einige Züge des romantischen Realismus gemeinsam; so die Anwendung des Konversationstons, die bunte, lebensvolle Sprache mit dialektischen Kraftausdrücken und technischen Bezeichnungen. Jn seinem Kraftjargon glich Kipling Henley, dessen Schallplastik und "vers libre" in "London Voluntaries" den Jmagisten zum Vorbild wurde.[1] A.E.Housman wandte nur das zweckdienliche Wort an. Seine kluge Beobachtung der Vokalwerte und Tonverteilungen, die Einfachheit seines Vokabulars und sein epigrammatisch-lapidarer Stil bewirkten, daß er "Schönheit schöpfen konnte bei strenger Ausschließung aller Ornamentik"[2]. Dies Ziel erstreben die Jmagisten mit gleichen Mitteln.

Unter den Zeitgenossen der Jmagisten wurde F.M.Hueffer wichtig für sie, der sich später F.M.Ford nannte und in der ersten Jmagistenanthologie vertreten ist (1914). Hueffer ist zwar kein ausgesprochener Jmagist, aber seine Theorien von der Wortenergie und der besonderen Kadenz der Empfindungen verhalfen den Jmagisten zur Klärung ihrer Situation. Er vermittelte wie E.Pound die Kenntnis der modernsten französischen Literatur in England, an der er sich selbst schulte[3]. Als erster Verslibrist dieser Generation huldigte er einem impressionistischen Naturalismus mit gelegentlichen symbolistischen oder sprunghaft assoziativen Überladungen. Als Begründer von "The English Review"[4] half er dem

---

1) Vorwort zur Anthologie "Some Jmagist Poets" 1915.
2) Nr.26: Seite 112.
3) Nr. 2: Seite 97.
4) Nr. 2: Seite 259.

neuen Literaturstreben. Zur letzten Jmagisten-anthologie 1930 schrieb er das Vorwort.

Viel stärker waren die Einflüsse, die von der neueren französischen Literatur ausgingen. Das Parnaßideal der genauen, objektiven Form, wie es in den 50er und 60er Jahren des 19.Jahrhunderts in Frankreich vorherrschte, kam den imagistischen Tendenzen nach klarer und direkter Darstellung entgegen. Aber der Ausdruck der Parnassiens ist manchmal abstrakt, die Jmagisten wünschen mehr eine konkrete Dichtung. Hulme war in seinen "Notes on Language and Style", in der Übersetzung von Bergson's "Jntroduction to Metaphysics" und in seinen Essays "Speculations" von französischen Dichtern und Theoretikern beeinflußt, die entweder mittelbar durch ihn oder direkt durch ihre Werke auch die Lehrer für die späteren Jmagisten wurden. Die Beeinflussung durch den französischen Symbolismus, besonders den der zweiten Generation (um 1900), war allen Jmagisten gemeinsam[1]. Von dieser Literaturströmung stammte die Jdee, eine Dichterschule zu bilden[2]. Hulmes "Donnerstagsabende" hatten in Frankreich vermutlich ein Vorbild in Mallarmé's bedeutungsvollen "Mardis", bei denen die Symbolisten zusammentrafen und ihre Theorien erörterten. Als revolutionäre, junge Bewegung wies der Symbolismus manche Ähnlichkeiten mit dem Jmagismus auf. Wie jede neue Lyrik hatte er mit Unabhängigkeitserklärungen begonnen; wie die Jmagisten kämpfte er gegen Konvention und Gemeinplätze für die dichterische Wahrhaftigkeit. Der Drang nach Freiheit und nach

1) Nr.2: Seite 78.
2) Nr.2: Seite 119.

Recht der dichterischen Persönlichkeit wurde eins mit dem Bewußtsein, diese dichterische Sendung erfüllen zu können. Wie der Jmagismus war auch der Symbolismus "ein erweiterter und verfeinerter Naturalismus" (Gourmont)[1]. Nur war er in der Detailzeichnung geschickter und von einer höheren Wahrheit durchdrungen. Nicht mehr treffende Fotografie, sondern aufrichtige, seelische Bewegung erschien als dichterisches Ziel. Wie in der Romantik trat das Jch wieder ins Zentrum der schöpferischen Tat. Dieser Subjektivismus fand bei mehreren Symbolisten eine philosophische und ästhetische Fundierung [2]. Solcher Subjektivismus ist den Jmagisten nicht fremd, wenn er auch bei ihnen nicht in einer philosophischen Weltanschauung endet. Der Weg nach innen führte zur Auflösung der äußeren Eindrücke, zum Traum, zur Seele, zum Unendlichen. Hier zeigt sich ein Unterschied zum Jmagismus. Dieser will das Außen nicht abstrahieren, um nur Seelenzustände zu schildern. Aber die Befreiung der Metrik und das Aufzeigen neuer Ausdrucksmittel entsprachen den imagistischen Wünschen. Nach dem Wort von Mallarmé "Toute expression poétique porte en soi son rhythme" [3] wollte der Symbolismus den individuellen Rhythmus jedes Gedichtes finden. Der Rhythmus der Form sollte dem Rhythmus der Empfindungsvarianten entsprechen (Adrien Mithouard) [4], wie es auch die Jmagisten verlangen. Verlaine rief mit seinem Gedicht "Art Poétique" zur Befreiung der Poesie von der Beredsamkeit und der Tyrannis des schönen Verses auf, um alles

1) Zit.bei Nr.46: Seite 167.
2) Nr.45: Seite 135.
3) Zit.in Nr.43a.
4) Zit.in Nr.45: Seite 176.

Dichten nur noch dem Rhythmus zu unterwerfen. Dieses Gedicht galt den Jmagisten als Manifest des Symbolismus (Flint in "Contemporary French Poetry", in "Poetry Review" August 1912). Gegen Didaktik, Beredsamkeit und Cliché ging der Kampfruf, wie er später im imagistischen Programm ertönen sollte. Man wollte der Dingseele näherkommen durch eine intuitiv vertiefte, dynamisch bewegte Poesie. Der Rhythmus sollte den psychischen Elan reproduzieren, den die dichterische Jntuition geschaffen hatte (Robert de Souza) [1]. Die Anhäufung organisierter Symbole versuchte, den konkreten Sinn des Objekts wiederzugeben (Albert Mockel) [2]. Der Reim wurde durch Assonanzen ersetzt. Bei den Symbolisten der zweiten Generation zeigte der "vers libre" eine stärkere Tendenz, die Silbenzählung zu vernachlässigen [3]. Robert de Souza vertrat die Ansicht, daß das Wesentliche des französischen Verses der Rhythmus sei; deswegen solle sich der Vers nicht mehr auf Silbenzählung, sondern auf Akzenten aufbauen. Diese Akzente variieren mit der Empfindungsstärke (siehe "Du rythme en Français") 4). Flint übernahm aus de Souzas Buch seine "vers-libre"= Theorie. Amy Lowell kam zu gleichen Ergebnissen in "The Rythm of Free Verse", "Dial", 17.1.1918; auch Fletcher faßte im Vorwort zu seinen "Jrradiations" den Rhythmus oder die "cadence" als Basis der englischen Poesie auf, der unbetonte und betonte Silben mischt; d.h. er baut sich auf Akzenten auf, statt auf

1) Zit.in Nr.45.
2) Zit.in Nr.45.
3) Nr.46: Seite 167 dto.Nr.37.
4) Nr.2: Seite 116.

Silbenzählung. Ebenso wie der Jmagismus erklärte sich der Symbolismus nie gegen die Anwendung des Reims überhaupt [1]. Er wollte nur eine Erweiterung der metrischen Möglichkeiten. Den von Flint übernommenen Begriff "rhythmic constant" brachten Vildrac, Duhamel (in "Notes sur la Technique poétique") und Mithouard [2] als "mélodie continue". Verlaine verwandte volksliedhafte Rhythmen und Assonanzen wie Rimbaud. Beide benützten die schon bekannte Form des "enjambement" in kühnster Weise; aber es bestanden auch wesentliche Unterschiede zum Jmagismus: das Wort, das bei Victor Hugo und beim Parnaß noch als allmächtig galt, wurde durch Verlaine zum nur andeutenden Vermittler zwischen dem dichterischen Jnnenleben und der Aussenwelt. Die Nuance, die musikalische Suggestion, wurden wichtiger, als das restlose Ausdrücken des Erlebnisses. Dazu bedurfte es eines neuen Ausdrucksmittels, des Symbols. Es stellte nicht wie die romantische Metapher äußerliche Ähnlichkeiten der Gegenstände fest, sondern innere Analogien [3], bestehende "Korrespondenzen" zwischen Fühlen und Form. Diese Konzeption des Symbols, die nach Bonneau die genau entsprechende, nicht die gleichzeitige Reaktion des Jchs ausdrückt (correspondant, mais non simultané) [4], erinnert stark an die Theorie des "image". Auch die Jmagisten wollen statt der romantischen Metapher das unmittelbare, zutreffende Bild [5]. Aber das "image" hat eine andere Voraussetzung und einen anderen Zweck: es will

1) Vorwort zur Anthologie "Some Jmagist Poets" 1916.
2) Zit.in Nr.45: Seite 180.
3) Nr. 44a.
4) Nr. 44a.
5) Nr. 2: Seite 103.

nicht die Nuance, sondern volles Ausschöpfen des Wortsinnes; es hat sich noch nicht so sehr vom realen Objekt gelöst wie das Symbol. Die Jmagisten gelangen zum "image", wie die Symbolisten zum analogen Symbol, auf dem Wege der Jntuition. Aber wenn die Symbolisten ein vielwertiges, mehrdeutiges, allmählich sich entwickelndes Symbol für eine komplexe, seelische Realität sahen, erwirkt der Jmagist ein eindeutiges, sofortiges Bild für einen einfachen, psychischen Zustand [1]. Der symbolistische Begriff des Magischen bleibt den Jmagisten fremd. Nur in der Konzentration und Jntensität des Wortes klingt er an. Stoffliche Jnspiration holt sich der Jmagismus wie der Symbolismus aus fremden Literaturen - griechischen, lateinischen, hebräischen, japanischen und chinesischen - . Durch Hulme und Flint mit der französischen, symbolistischen Literatur vertraut gemacht, mußten die Jmagisten erkennen, daß ihre noch tastenden, neuen Jdeen schon fast alle einmal von den französischen Symbolisten erörtert worden waren. Deshalb beschäftigten sie sich intensiv mit den dichterischen und theoretischen Werken von Régnier, Samain, Verhaeren, Fort, Jammes, Baudelaire, Mallarmé, Gourmont, Kahn, Laforgue und Bergson. Wie Baudelaire, Rimbaud und René Ghil betonen die Jmagisten die gleichzeitige Aktivität aller Sinne (Fletcher im Vorwort zu "Preludes and Symphonies"); zu diesem Zweck verwenden einige Synästhesien (Fletcher, Lowell). Aus Régnier's naturalistisch=optischer, klassisch=harmonischer Kunst entnehmen die Jmagisten die zentrale Vision. Aber das Lyrisch=

1) Nr.2: Seite 101.

Psychische seiner Bilder drängt zu sehr nach Personifikationen und Metaphern, die Pound und Aldington ablehnen; z.B. die Zeile

"Le crépuscule est à genoux devant le soir."

Dagegen wurden Régnier's "Odelettes" für die Jmagisten zum Prototyp der erstrebten metrischen Reform (Pound in "Poetry", März 1913). Sie lernen daraus die Bildung von Assonanzen, Satz= und Gedankenwiederholungen. Klassische Tendenzen teilte Régnier mit Samain; von diesem übernimmt Amy Lowell die Vorliebe für zarte Jdylle. Verhaerens Hauptverdienst war die Entdeckung des Lyrischen in den modernen Dingen [1]. Er brachte den naturalistischen Jnhalt, aber nicht die naturalistische Form [2]. Bei der Gegenstandsschilderung gab er genaue Detailzeichnung; die Jntensität seines Fühlens äusserte sich in pathetischen Ausrufen und suggestiven Wiederholungen. Die Versrhythmik und die Versarchitektur folgten dem Stimmungswechsel. Das sind drei Punkte, die den imagistischen Forderungen nach Jntensität, genauer Beachtung der Details und der Gefühlsrhythmik entsprechen. Das Symbolisieren durch die Form erreichte Verhaeren mit der Aneinanderreihung von Vokalklängen, deren persönlicher Empfindungswert in gleicher Weise durch Wiederholungen dem Leser suggeriert werden sollte; z.B. in "La Neige" und in "Convalescence" ("Les Tendresses Premières" 1904) [3]. Dies ist für die Jmagisten ein sehr wichtiger Bestandteil bei der Darstellung eines "image". Der emphatisch=rhetorische Strom der Verhaerenschen Gedichte drängte nach lautem Vortrag, um eine volle Wirkung zu erzielen. A.Lowell fordert das Gleiche

1)Nr.42a: Seite 545.
2)Nr. 37.
3)Nr. 37.

für die imagistische Dichtung. Aber der kosmische Gehalt in Verhaerens Gedichten, seine visionäre "ferveur" als Voraussetzung für die dichterische Konzeption wird von den Jmagisten nicht übernommen. Nur seine innere Aktivität und rastlose Dynamik findet sich bei Ezra Pound wieder. Francis Jammes' klare, von klassischer Daseinsfreude getragene Alltagsschilderung, sein episch breit sich äußerndes Naturempfinden und sein behagliches Ausruhen in heimischer und antiker Landschaft beeinflussten besonders Amy Lowell. Jn der Schlichtheit der dichterischen Mittel und der Rückwendung zum Primitiven wurde Jammes vielleicht auch für "H.D." bedeutungsvoll. Paul Fort, der Aesthet aus Freiheitsdrang, war der Künder des großen Rausches, "La grande ivresse". Als freier Dichter lehnte er im Gegensatz zu den Jmagisten Vorworte und Manifeste ab [1]. Die Erklärung seiner neuen Dichtungsart fand sich nur innerhalb des Werkes selbst. Seine leichte, gallische Jronie und sein kultivierter Stoffreichtum beeinflussten Ezra Pound. Sein Stil enthielt alle Elemente der antiken, mittelalterlichen und volksliedhaften Lyrik. Je nach der Empfindung verwandte er in seinen Gedichten rhythmische Prosa oder auf dem Alexandriner basierende Versformen. Als Ornamente enthielten sie Wiederholungen, Reime, Assonanzen und Alliterationen. Darin wurde er Vorbild für A.Lowell's "polyphone Prosa". Er kam dazu von der "prose rhythmée" Baudelaire's und erfüllte so die Tendenz des "vers libre" zu Strophengebilden statt zu unabhängigen Zeilenformen [2].

---

1) Nr.45: Seite 129.
2) Nr.45: Seite 149.

Stets ließ er seine Verse wie Prosa drucken, in der Ansicht, daß diese Anordnung das Lautlesen erleichtere. Sein Hang zu symphonischer Darstellung eines besonderen Lebens erfüllte sich in "Louis XI.". Gerade dieser Zyklus wurde für Amy Lowell als stofflicher Hinweis, für J.G.Fletcher als metrisches Beispiel wertvoll. In seinem Ausdruck war er mehr Romantiker als Symbolist, auch darin Amy Lowell vorfühlend. Zwischen Prosa, rhythmischer Prosa und Vers sah er nur geringe Unterschiede: "La prose, la prose rhythmée, le vers ne sont plus qu'un même instrument, gradué. Tout est dans la musique de la strophe" (Vorwort des Romans "Louis XI.")[1]. Der Rhythmus der gesprochenen Sprache erschien ihm als Wesensgrund des dreifach gesteigerten dichterischen Instrumentes. Diese allgemeine Hinwendung zum aktuellen, lebendigen Wort und seinem Rhythmus ist seit dem französischen Symbolismus eine allgemeine Erscheinung in der Literatur geworden. Alle diese metrischen Befreiungsversuche gehen auf Baudelaire zurück; da Baudelaire's Wirkung auf die Imagisten hauptsächlich von seinen Theorien ausgeht, wird er erst an dieser Stelle im Zusammenhang mit den anderen französischen Theoretikern behandelt. Er wandte noch keinen "vers libre", aber eine freie, rhythmische Prosa an. (Siehe "Petits Poèmes en Prose"). Amy Lowell übernahm für ihre "Polyphone Prosa" Baudelaire's Alliterationen und leitmotivische Wiederholungen. Der "vers libre" von Gustave Kahn und Laforgue ging in der Verwendung ungleicher Taktgruppen und einzelner Themata von der Symphonie aus. Das Wort Kahn's:"Nous scandons avec le ton de la conversation" [2], d.h.Betonung

1) Nr. 2: Seite 181.
2) Zit.in Nr.2: Seite 124.

der Alltagssprache und ihres Rhythmus, übermittelte F.M.Hueffer den Jmagisten. (Aldington im "Egoist" Vol.I, Seite 202. 1915). Jm Vorwort zu "Premiers Poèmes"machte Kahn Beschleunigung oder Verzögerung des Verses vom Jmpulsakzent abhängig. Die Einheit der wechselnden Rhythmen sollte sein "un arrêt de voix et un arrêt de sens" [1]. Er wünschte also ein natürlich eingeteiltes, den Gesetzen der Atmung folgendes Sprechen, wie es Amy Lowell vorschreibt in "Poetry as a Spoken Art" (1917). Der wichtigste Theoretiker des Symbolismus und als solcher der wichtigste Jnterpret für die Jmagisten war Rémy de Gourmont. Wie sie betonte er einen aristokratischen Jndividualismus. Seine Ablehnung der literarischen Tradition (im Vorwort von "Livre des Masques") [2] kam wie bei ihnen aus romantischen Jmpulsen. Er, der Meister des klaren Stils", schuf mit seinem Buch "Problème du Style" alle Vorbedingungen für die Aufstellung des imagistischen Programms. Für ihn bestand "keine vollkommene Schönheit ohne schöne Form, keine vollendete Schönheit ohne Wahrheit" [3]. Dieses Betonen der Wahrheit erstreckte sich auch auf das Gefühl: "Wir schreiben, wie wir fühlen, wie wir denken, mit unserm ganzen Körper. Die Jntelligenz ist nur Seinsart der Sensibilität." (Jn"Problème du Style") [4]. Sein Ziel war "de faire connaître les choses beaucoup plus que de les apprécier doctoralement." Nach ihm kann das Wort nur einer Empfindung entsprechen, und zwar meist einer visuellen. Wie die Jmagi-

1) Zit. in Nr.2: Seite 116.
2) Nr. 2: Seite 107.
3) Zit. in Nr.45a: Seite 396.
4) Nr.46: Seite 291-292.

sten lehnte er das Cliché und die Metapher ab, um statt dessen die wahre Wortbildkraft und Wortempfindung wiederzufinden. Gourmont's "Litanies de la Rose" lernten alle Jmagisten auswendig.[1] Ezra Pound nennt sie ein Beispiel für einen Rhythmus, der dem Empfindungsrhythmus genau angepasst ist. ("The Approach to Paris" in "New Age" September und Oktober 1913.) Gourmont war persönlich mit den Jmagisten befreundet und blieb stets voll Jnteresse für die junge Bewegung. Er schrieb über sie in "La France" vom 5.Mai 1915[2]: "Les imagistes anglais procèdent évidemment des symbolistes français. On voit cela tout d'abord à leur horreur du cliché, l'horreur de la rhétorique et du grandiose, du genre oratoire, genre facile dont les imitateurs de Victor Hugo nous ont dégoûtés à jamais; la précision du langage, la netteté de la vision, la concentration de la pensée qu'ils aiment à synthetiser dans une image dominante." -Neben diesem Alle beherrschenden Einfluss Gourmonts kann der Einfluß der französischen Neoklassizisten nur als gering bezeichnet werden. Die "école romane" von Jean Moréas gab den Jmagisten die impressionistische Diskontinuität der Bilder, die Vorliebe für ironische Kritik und die Hinwendung zu den klaren Dichtwerken der Antike [3]. Die Philosophie des Symbolismus fand ihre Begründung in Bergsons Hinweis auf die Jntuition und den "élan vital". Seine Lehre: "Das Wort ist das wichtigste Mittel ....Empfindung ist die Basis alles Erkennens.... die Kunst muß Mittel finden für die direkte Mitteilung zwischen Empfindung und Ausdruck" wurde

1) Nr. 2: Seite 92.
2) Zit. in Vorwort zu "Some Jmagist Poets" 1916.
3) Nr. 29.

durch die Vermittlung Hulme's in "Introductions to Metaphysics" [1] den Imagisten vertraut.

Neben diesen französischen Wegweisern für die imagistischen Stiltheorien tritt der Einfluß Amerikas stark zurück. Trotzdem ist anzunehmen, daß besonders die amerikanischen Imagisten sich einer Beeinflussung durch Walt Whitman und Emily Dickinson nicht zu entziehen vermochten. Dagegen trugen die Stiltheorien von Edgar Allan Poe keineswegs zur Abfassung der imagistischen Forderungen bei. Seine Dichtungen, die romantische und realistische Elemente mischen, enthalten zwar die auch von den Imagisten verwandten metrischen Mittel der Satz- und Sinnwiederholung (in "The Raven") und der Schallplastik (in "The Bells"). Aber außer Amy Lowell und J.G.Fletcher hat sich keiner der Imagisten näher mit Poe befaßt [2]. Auch in Amerika war die französische Literatur für die Wiederbelebung und Beachtung der Dichtkunst von Bedeutung. Das soll in einem kurzen Überblick gezeigt werden. Bis der Einfluß Whitman's und E.Dickinson's sich durchsetzte, gab es in Amerika kaum eine aktive Entfaltung eigener, von England unbeeinflußter Poesie. Puritanisch-viktorianische Denkweise machte die Dichtung zu einem philosophischen oder moralischen Zweckmittel. Der Dichter besaß keine berechtigte Einzelexistenz, sein Werk mußte, um anerkannt zu werden, von einer zweckdienlichen Idee getragen werden. Da der Dichter nicht aus unmittelbarem Impuls schrieb, trat an Stelle des freien Gefühls die Sentimentalität.Das läßt sich aus den Titeln der Anthologien dieser Zeit entnehmen: "Paradise of

1) Nr. 2: Seite 84.
2) Nr. 2: Seite 115.

Dainty Devices, a Selection of 'Vers de Société' from Modern Poets", "Flowers for Mother's Grave" [1]. Jnteresselosigkeit an dichterischer Technik, die in alten Formen und Metren verharrte, kam aus Mangel an Jndividualität. Eine kraftlose Nachahmung englischer Vorbilder (Tennyson, Keats, Shelley und Browning) beherrschte die Gedichte. Whitman erschien als zu grosser Jndividualist, um nachgeahmt werden zu können. So kam es, daß seit etwa 1890 der bisher stärkste Einfluß, der Englands, von Frankreich abgelöst wurde. Das Eindringen des fanzösischen Symbolismus führte zu einer Ablehnung des englisch-amerikanischen Viktorianismus. Literarische und akademische Vereinigungen - wie der "Tavern Club" in Boston [2]- unterstützten diese Tendenz und befürworteten europäische Vorbilder. Von den Magazinen und Zeitschriften, die in Amerika am meisten zur literarischen Erziehung und Jnformierung beitrugen, nahmen sich einzelne der französischen Symbolisten an. So brachte z.B.die "Melle New-York-Review" Übersetzungen von Gourmont, Jammes und Fort [3]. Nach einem vorübergehenden Nachlassen nahm das Jnteresse am französischen Symbolismus der späteren Generation um 1910 wieder zu. Die Tendenzen dieser starken literarischen Bewegung vertrat in Amerika der Kreis um Richard Hovey. Sein amerikanischer Symbolismus unterschied sich vom französischen durch eine stärkere Daseinsfreude und Energie. Hovey, Bliss Carman, G.D. Roberts, Archibald Lampman und Gilbert Parker betonten in einer Art Manifest, daß sie um der Bereicherung der dichterischen Form willen alle

1) Nr. 2: Seite 12.
2) Nr. 2: Seite 23.
3) Nr. 2: Seite 39.

alten Metren zulassen wollten. Aber im "vers libre" sähen sie ein besseres Ausdrucksmittel für den Wechsel der Gedanken und Empfindungen. Die Form solle zur Enthüllung des Geistes dienen. (R.Hovey im Vorwort zu "The Symbolism of M.Maeterlinck). Zur tatsächlichen Durchführung dieser Jdeen fehlte den amerikanischen Symbolisten aber noch die Kraft. Das blieb Richard Vaughan Moody und den Jmagisten vorbehalten. Die Jahre 1910 bis 1912 werden allgemein als die unfruchtbarsten der amerikanischen Literatur bezeichnet. Umso stärker setzte 1912 eine Hochflut literarischer Produktion ein. Aber die dichterische Jndividualität war sich noch nicht wieder ihrer selbst bewußt geworden; eine Sammlung und Zentralisation der neuen Kräfte fehlte zunächst. Hier erwarb sich als Erster F.Earle ein großes Verdienst mit seiner Anthologie "The Lyric Year" 1912, die die Dichter dem Zwang enthob, sich in den zahlreichen Magazinen zu verzetteln. Ebenso wichtig wurde die von Harriet Monroe herausgegebene Zeitschrift "Poetry, a Magazine of Verse", die seit 1912 in Chicago erschien. Darin traten neue Keime und neue Vorbilder ans Licht; die "Poesie für das Publikum" wurde im Namen der Kunst abgelehnt; junge Künstler erörterten literarische Fragen, für die "Poetry" erste Mitteilungsmöglichkeiten schuf. Die nun entstehende, moderne amerikanische Lyrik betrachtete als heimische Wegbereiter und Lehrmeister Walt Whitman und Emily Dickinson. Wegen ihrer großen Bedeutung für die Jmagisten sollen sie hier ausführlicher behandelt werden. Whitmans Haupteinfluß umfaßt die Jahre 1892 bis 1912. Ohne ihn wäre die dichterische Renaissance Amerikas undenkbar. Er war der romantische Bilderstürmer seiner Zeit. Daneben

zeigte sein großer Optimismus in die "vollkommene Schicklichkeit und Gelassenheit der Dinge" seine Zugehörigkeit zum positivistischen Zeitalter. Viktorianisch war seine Ansicht vom moralischen Ziel der Kunst, die den Menschen mit Männlichkeit, Güte und Religiosität erfüllen solle [1]. Durch die machtvolle Energie seiner Empfindungen suchte er als Erster eine Synthese zwischen der Poesie und der modernen Wissenschaft zu bilden. Das Mittel dazu sah er in der freien Stoffwahl und dem freien Ausdruck einer bewußten, dichterischen Persönlichkeit. Sein Ziel war die nationale Einheit. Deshalb machte er die Nation zum geistigen Raum des Dichters; d.h. alle Jnspiration und alle Möglichkeit zu dichterischem Schaffen ging für ihn aus der Existenz der Nation hervor. So konnte er sagen "Books profoundly consider'd show a great nation more than anything else-more than laws or manners." Seine dichterischen Mittel übernahmen die Jmagisten wohl; aber das Ziel ist für sie kein ethisches, nationales, sondern das ästhetische der nach Ausdruck drängenden Persönlichkeit. Whitmans starker Glaube an den Menschen und an die demokratische Mission der amerikanischen Nation führte ihn zur sozialen Anerkennung der Gleichheit und zur Ablehnung des Feudalismus. Sein Subjektivismus war nicht egoistisch, sondern erfüllte Emersons Forderung nach demokratischem Jndividualismus. Das ist der Sinn seines Gedichtes "Song of Myself", der den gewöhnlichen Mann, den "divine average" unter seiner eigenen Gestalt verherrlicht. Darin war er Sprachrohr des modernen Kollektivfühlens, das in gewisser Weise auch

1) Nr.40: Vorwort.

in den Jmagisten Flint, Fletcher und Lawrence lebendig ist. Er entdeckte die Schönheit der Jndustrie und besang ihren metallischen Klang - eine seiner wichtigsten Erkenntnisse. Daß in der neuen Lyrik die Großstadt zum selbstverständlichen dichterischen Moment geworden ist, geht hauptsächlich auf Whitmans Vorbild zurück. Auch die Jmagisten verschließen sich diesem Motiv keineswegs. Whitman war kein Verherrlicher des Proletariats, wie vielfach fälschlich behauptet wird. Seine patriarchalische Auffassung sah vielmehr im "ruhigen, guten Landvolk" den idealen Volkstyp. Er wünschte für Amerika eine bürgerliche Demokratie des Kleinbesitzes. Whitmans pazifistische Gedichte ("Drum-Taps" und "Cavalry Crossing a Ford") sind aus seinem humanitären Zukunftshoffen heraus zu verstehen. Sein Pazifismus bezieht sich immer auf den nächstfolgenden Staat. Dagegen lehnte er den amerikanischen Bürgerkrieg nicht ab, den er als augenblickliche Notwendigkeit rechtfertigte. Seine Gedichte gegen den Krieg sind real und bildhaft, kennen aber noch nicht die Vision des Grauens, die in den Gedichten von Lawrence und Aldington vorherrscht. - Universum und Persönlichkeit in ihrer gegenseitigen Ergänzung waren die großen Faktoren der ganzen Whitmanschen Dichtung. Er erkannte die Vergangenheit als Thema für die Poesie an, wenn sie sich auf dem Hintergrund des kosmischen Geistes erhob - eine Anschauung, die den Jmagisten ganz fern liegt. Aus der Unmöglichkeit, den Kosmos anders als in großen Visionen zu erfassen, stammt Whitmans oft unklare, rhetorische Diktion seiner Hymnen. Diesen Zug lehnt Richard Aldington im "Egoist" 1914 aufs Schärfste ab: er bringe unbestimmte, pompöse Ausdrücke, und wolle die Vision des Alls und alles Seins nach ein und demselben Plan

übersetzen. Whitman sah das Jdeal der Persönlichkeit in der Gestalt des"Barden". Sein Wunsch war "J will be the bard of personality". Die Eigenschaften dieses Persönlichkeitsbegriffes wollte er zum Prototyp jedes wahren und vor allem des amerikanischen Dichters machen. Sie sind: Treue, Einfachheit, Lauterkeit, genaues Sehen, das zu genauer Darstellung führen soll. Diese Eigenschaften übernehmen die Jmagisten als Postulat. Das Wichtigste ist Jntuition, eindringende Einbildungskraft und Macht der Mitteilung. Whitmans Satz: "Poets are the voice and exhibition of liberty" [1] führte zu freier Behandlung aller Gebiete, auch des sexus, der für Whitman mit dem universalen Pan identisch war. Diese Deutung übernimmt später Lawrence. Vertrautheit und Sympathie mit der eigenen Nation und Zeit, Ablehnung des Übernatürlichen und der Wunsch nach natürlich-echter, statt fiktiver Dichtung sind weitere Bardeneigenschaften, um die sich auch die Jmagisten bemühen. Jm einfachen Ausdruck des Dialekts und der Vulgärsprache - der bisher als unliterarisch galt - sah Whitman eine neue Möglichkeit, den persönlichen Eindruck sichtbar zu machen. Das sind genau die späteren imagistischen Forderungen. Um die Empfindung exakt wiederzugeben, ist das Wichtigste der Rhythmus. Aber Whitmans Rhythmus war der stoßweise Jmpuls der oratorischen Prosa, nicht das musikalische Schwingen der imagistischen Kadenz. Seine ungenügende Assimilation von Fremdwörtern und die zu große Emphase der Ausrufe lehnen die Jmagisten ab. Gemeinsam ist ihnen mit Whitman die Humorlosigkeit. Schönheit lag für

---

1) Nr.4o: Vorwort.

ihn im genauen Ausdruck. Darin ähneln ihm die Jmagisten. "Each precise object or condition or combination or progress exhibits a beauty" 1). Gegen dieses Gesetz verstiess er selbst oft. Die imagistische Idee, als Dichter nur Durchgang für Gedanken und Empfindungen zu sein, sprach Whitman schon mit diesen Worten aus: "The great Poet has less a mark'd style, and is more the channel of thoughts and thinks without increase or diminution, and is the free channel of himself" 2), "Der reinste Ausdruck ist der, der sich einen eigenen Raum schafft." Dieser Satz entspricht der imagistischen Forderung nach subjektiver Ausdrucksfreiheit. Whitmans Forderung der "suggestiveness", die "die Atmosphäre des Themas oder des Gedankens" geben solle, deckt sich mit Sainte-Beuve's Ansicht von dem als dem grössten Dichter, der am meisten die Einbildungskraft und das Nachdenken anregt. Diese "suggestiveness" ist als "suggestion" in den französischen Symbolismus übergegangen und hat von dort aus einige Imagisten beeinflusst. Whitmans Satz "Away with love verses sugar'd in rhyme" wurde massgebend für die junge Generation; er blieb manchmal nicht ganz frei von Sentimentalität, die die neuen Dichter durchaus ablehnen. Richtungweisend und massgebend blieb, was Whitman über die Zukunft der amerikanischen Dichtung sagte: "Die Zeit für autochthone Dichtung und Persönlichkeiten ist gekommen. Die Poesie der Zukunft will freien Empfindungsausdruck, sie will mehr erwecken und beginnen, als bestimmen und beendigen. Nötig ist direkte oder indirekte dauernde Beziehung zum Leser. Die Theorie zum erstklassigen Vers ist geändert." ("Poetry To-Day

---

1) Nr.4o: Vorwort.
2) dito.

in America and the Future"). Und er wurde der "Wordsworth der realistischen Revolte" in den Worten von 1865: "We must have new words, new potentialities of speach-an American range of self-expression....the new times, the new people need a tongue, according, yes, and what is more, they will have such a tongue - will not be satisfied until it is evolved". Er sah den Genius der Moderne voraus: "child of the real and ideal" ("Song of the Redwood-Tree" Nr.3). Der Einfluss Whitmans erstreckte sich auf alle Zweige der Dichtung. Seine Technik bauten George Duhamel und Charles Vildrac zum französischen vers libre aus, seine sozialen Tendenzen setzten vor allem Ernest Crosby, sein Biograph Horace Traubel und Edwin Markham fort; seine realistisch-nationalen Ideen übernahmen vor allem Bret Harte und Joaquim Miller. Seine Betonung der Künstlerfreiheit und sein Kampf gegen die metrische Konvention führte zu den zahlreichen Versexperimenten der "Neuen Bewegung". Diese Unzufriedenheit mit alten Formeln und Gedanken sprach nach Whitman zuerst W.V.Moody in seinem Gedicht "An Ode in Time of Hesitation" aus. Es zeigt sich also, dass die Imagisten viele Theorien, gemeinsam mit ihren Zeitgenossen, schon bei Whitman gefunden haben. Ebenso ist der Einfluss von Emily Dickinson ein grosser und weit verbreiteter. Sie - die "amerikanische Droste", die"Nonne von Amherst" - war für die Imagisten noch wichtiger als Whitman. Ihr prägnanter Ausdruck, ihre gefühlsgesättigte Lyrik und ihre unmittelbar aus dem Erlebnis schwingende Rhythmik stehen in völligem Einklang mit den imagistischen Theorien. Ihre sprachliche Gestaltung war äusserst einfach, selbstverständlich und direkt; diese Gaben drängten zum Epigramm und zur Vignette, wie sie Ezra

Pound und Richard Aldington lieben. Jhr dichterisches Ungestüm drang kühn gegen konventionelle Ausdrucksformen vor. Oft verwandte sie statt des Reimes Assonanzen. Fast immer bot sie "images" dar. Die ihr eigene, äußerst konzentrierte Poesie der Streiflichter erreichte überraschende Wirkungen durch die Gewalt der Einbildungskraft und die Kenntnis der Lautbedeutungen. Darin wurde sie besonders für Amy Lowell vorbildlich. Sie brachte als erste die "unrelated method", die für die Generation der Jmagisten (besonders für Fletcher) sehr bedeutungsvoll wurde. Als Beispiel ihrer meisterhaften Bewegungsdarstellung und ihrer Farbengebung innerhalb von "images" seien zwei Gedichte über eine Schlange und einen Schmetterling zitiert:

"The grass divides as with a comb,
a spotted shaft is seen;
and then it closes at your feet
and opens further on. "

" A route of evanescence
With a revolving wheel;
a resonance of emerald;
a rush of cochineal;
and every blossom on the bush
adjusts its tumbled head -
the mail from Tunis probably,
an easy morning's ride. "

Ein vollkommenes "image" ist:

" Like brooms of steel
the Snow and Wind
has swept the Winter Street,
the House was hooked,
the Sun sent out
faint Deputies of heat -" .....

Zwei grosse Ziele von Whitman und E. Dickinson hat die poetische Renaissance Amerikas erfüllt: Amerika spricht sich selbst aus, es imitiert England nicht mehr und hat zum persönlichen Ausdruck hingefunden. Die modernen Dichter suchen jetzt mehr die enge, persönliche Note; denn sie sind der weiten Horizonte Whitmans müde. Die mikroskopische Sehweite E.Dickinsons wird ihr entscheidendes Kennzeichen.

Aus dem Vergleich mit den Tendenzen der unmittelbaren Vergangenheit zeigt sich deutlich der komplexe Charakter des Jmagismus. Seine Anhänger haben durch ihr stetes literarisches Studium viel von früherem Gedankengut aus der westeuropäischen und der amerikanischen Literatur übernommen, das sie sich indessen so zu eigen gemacht haben, daß man von direkten literarischen Anleihen kaum sprechen kann. Jhre Schulung durch alte Literaturen wird bei der Schilderung der Einzelpersönlichkeiten besprochen werden. Deutsche Quellen können nicht angenommen werden, obwohl mehrere der Jmagisten die deutsche Sprache kennen oder sich vorübergehend in Deutschland aufgehalten haben; denn nirgends findet sich ein Hinweis auf deutsche Literaturforschung.

IV. Die Jmagisten.

Übereinstimmung in einigen wesentlichen Punkten und gegenseitige Sympathie bewirkten, daß sich die Jmagisten in loser Vereinigung fanden [1]. Außerhalb des Programms ist ihnen allen ein kosmopolitischer Zug gemeinsam. Sie alle machten sich mit fremden Sprachen und Literaturen vertraut und unternahmen zu diesem Zweck

1) Vorwort zu "Some Jmagist Poets" 1915.

viele Reisen. Weiter leben die amerikanischen Jmagisten -außer der verstorbenen Amy Lowell- alle in "freiwilliger Verbannung" von Amerika. Alle waren zunächst längere Zeit in London und blieben dann in Europa. Weiter zeigt sich bei allen Jmagisten eine pazifistische Tendenz. Durch die Einordnung in einen Dichterkreis gaben die Jmagisten ihre Jndividualität nicht auf. Um ihre Eigenheiten zu verstehen, ist deshalb noch eine Sonderbetrachtung nötig. Eine gewisse Gruppierung ergibt sich von selbst: Dynamische Bewegtheit, emporgereckte Gebärde und konzentrierte Ekstase sind die Kennzeichen von Ezra Pound, "H.D." und Richard Aldington, deren Werk man deshalb als Ausdruck der vertikalen Linie werten könnte. Ausladende Breite, sinnliche Ornamentik und häufiges, geruhiges Verweilen ergeben dementsprechend eine horizontale Linie in der Dichtung von Amy Lowell, J.G.Fletcher und F.S.Flint. Schließlich: das charakteristische Element von D.H.Lawrence liegt nicht in der Darstellungsweise, sondern im Jnhalt. Seine Dichtung umfasst wohl alle Dinge des Lebens, aber sie hat nur einen Mittelpunkt, den sexus.

E z r a P o u n d, der unverbesserliche Optimist - daher glühender Ideenverfechter und Pädagoge- der moderne "Don Quichote" (nach T.S. Eliot) -den die Lust zum Lernen durch ganz Westeuropa treibt- ist wohl die stärkste Persönlichkeit innerhalb der Jmagisten. Pound ist 1885 in Hailay, Jdaho, Rocky Mountains, geboren. Entscheidend für seinen geistigen Werdegang wird das Studium romanischer Sprachen an der Jniversität von Pennsylvania 1900 bis 1902. 1903 gewinnt er ein Reisestipendium, das er für eine

erste Europareise nach Spanien benützt. Als Nachkomme einer englischen Quäkerfamilie erbt er den Fanatismus in der Verwirklichung seiner Jdeale; als Künstler haßt er das Spießertum seines Milieus, das in ihm den Wunsch zum bewußten "Outsider" erweckt. Seinen Beruf als Lehrer der romanischen Sprachen im Wabash College, Crawfordsville Jndiana muß Pound aufgeben, weil er als "Typ des Quartier Latin" seinen Vorgesetzten ungeeignet erscheint [1]. Nun erkennt er es als seine Lebensaufgabe, sich ganz der Literatur zu widmen. Eine zweite Europareise führt ihn im Herbst 1908 nach London [2]. Hier trifft er William Butler Yeats, der sich für ihn interessiert und ihn mit dem französischen Symbolismus vertraut macht. Ernest Rhys und F.M.Hueffer werden seine Freunde. 1911 verbindet er sich mit F.S.Flint -durch den er in den Hulme-Kreis kommt- F.M.Hueffer, "H.D." und W.C.Williams; die ersten imagistischen Gedichte dieses Kreises erscheinen in dem Magazin "Poetry" (Chicago) und im "Egoist" (London). Flint weist Pound noch eindringlicher auf die französischen Symbolisten und die neue französische Literatur hin. Von Frankreich und von Hulme lernt Pound Stiltheorien, die ihn - zusammen mit "H.D." und Aldington - zur Formulierung des imagistischen Manifestes führen. 1912 gibt er die erste imagistische Anthologie "Des Jmagistes" heraus. Der Gedichtband "Ripostes" 1913 zeigt Pound als Jmagisten. Weil die Jmagisten unter der Führung Amy Lowells ihm zu wenig den zweiten Grundsatz des Programms zu befolgen scheinen (kein Wort anzuwenden, das nicht zur Darstellung beiträgt), zieht er sich 1913 von

1) Nr. 1: Seite 224.
2) Nr.12a.

ihnen zurück. Da er sich gerade in seiner "Gründerperiode" befindet, kündet er im "Egoist" am 2.November 1914 ein neues Unternehmen an, das aber nie zustandekommt: "Preliminary Announcement of the College of Arts". 1) Es sollte eine Hochschule für Musik, Malerei, Fotografie, Bildhauerei, Zeichnen und Briefschreiben werden. Statt dessen gründet er die Gruppe der "Vorticists" (vortex d.i. Wirbelsturm). Ihre Mitglieder: E. Pound, F.M.Hueffer, J.Joyce und Wyndham Lewis sind von den Jmagisten beeinflusst. Ihr Organ ist "Blast, Review of the Great English Vortex", mit futuristisch-kubistischen Tendenzen. Auch in späteren Gedichtbänden bedient sich Pound noch häufig der imagistischen Darstellungsweise; so in den Nachdichtungen aus dem Chinesischen "Cathay" 1915 (nach Notizen des verstorbenen Ernest Fenollosa) und in den ironischen Epigrammen des Bandes "Lustra" 1917. Die sechzehn modernen Gedichte des Bandes "Hugh Selwyn Mauberley" 1920 zeigen Pounds Abwendung vom "vers libre".

Obwohl für eine nähere Betrachtung in dieser Arbeit nur der ausgesprochen imagistische Gedichtband "Ripostes" in Frage kommt, zeigt sich doch, dass Pounds gesamtem dichterischen Schaffen stets einige der imagistischen Forderungen zugrundeliegen. Gerade sein Werk zeigt, dass diese Forderungen - als Basis,nicht als Beengung aufgefasst - die vielseitigste Betätigung ermöglichen. Bei der grossen Belesenheit Pounds ist die Stoffwahl unbegrenzt. In allen Gedichten finden sich Nachklänge der Vergangenheit, die er aber so gänzlich aufnimmt,

---

1) Nr.12.

dass etwas Neues, Persönliches entsteht. In"Ripostes" zeigt sich hauptsächlich französischer Einfluss: Régnier's "Odelettes" und Gourmont's Rhythmentheorien bestimmen die besten Gedichte dieses Bandes. Ein charakteristisches Beispiel für imagistische Dichtung ist das Gedicht "A Girl". Pound hat sich in wahrer Intuition so sehr mit dem Motiv identifiziert, dass er aus ihm heraus redet. Das Gedicht gleicht den "Odelettes" im harmonischen Gleichgewicht der Satzstrophen, in den freien, reimlosen Rhythmen und der klaren, lyrischen Note. Empfindung und äussere Form sind völlig eins:

A Girl.

The tree has entered my hands,
the sap has ascended my arms,
the tree has grown in my breast -
downward,
the branches grow out of me like arms.

Tree you are,
Moss you are,
you are violets with wind above them.
A child-so high-you are,
and all this is folly to the world.

Dieselbe Klarheit und bildliche Stärke spricht aus "Doria", nur sind hier mehrere Visionen in unverbundener Methode assoziativ auseinander entwickelt. Die Landschaft ist griechisch, darum ist auch der Titel in griechischen Lettern gesetzt:

Δωρια

Be in me as the eternal moods,

of the bleak wind, and not
as transient things are-
gaiety of flowers.
Have me in the strong loneliness
of sunless cliffs
and of grey waters.
Let the gods speak softly of us
in days hereafter,
the shadowy flowers of Orcus
Remember thee.

Diese Gedichte zeigen ein Temperament, das der später immer häufiger auftretenden Satire Pounds ganz entgegengesetzt ist. Zwei Seiten des echten Romantikers - mitreissende Kraft beim Ausdruck eines schönen, tiefen Gefühls und Lust an der sich selbst belächelnden Satire - bestimmen Pounds gesamtes Schaffen. Von diesen zwei Eigenschaften aus kann man die Gedichte einteilen. Denn Pound ist zutiefst Romantiker, der das Kunstideal des von ihm hochverehrten Heine erfüllt, zugleich realistisch und romantisch zu sein. Bezeichnend beurteilt er Corbière, dessen expressionistische Bildschau, klare, rasche Bewegung und intensive Ironie er bewundert [1]: "He is more real than the "realists", because he still recognises that force of romance which is quite real and apparently ineradicable part of our life". (In der Artikelserie "The Approach to Paris", "New Age" Band 13, 1913, 4. September bis 16. Oktober). Nach seinen eigenen Worten sind ihm ausser Corbière in dieser Epoche der "Ripostes"=Gedichte von den Franzosen noch bedeutungsvoll: Rémy de Gourmont

1) Nr.2: Seite 138.

für den Rhythmus, Laurent Tailhade für die Zeichnung und die Prosaqualität in der Poesie, Henri de Régnier für Einfachheit des syntaktischen Ausdrucks und Francis Jammes für Interesse am Menschen und die Gabe, sich seine eigene Epoche zu schaffen. ("New Age" Oktober 1913). Ähnliche Stilqualitäten hat Pound schon in früheren Jahren bei Flaubert und Gautier gesucht. Wahrscheinlich ist er dabei auch auf die chinesischen Nachdichtungen "Livre de Jade" von Gautier's Tochter Judith gestossen, die Bildhaftigkeit und rhythmische Prosa vereinen. Wenn man Pound's gesamtes dichterisches Schaffen betrachtet, zeigt sich eine beherrschende Stiltheorie, die aus den Vertretern verschiedenster Literaturepochen Bestätigung und Rechtfertigung zieht. Er will: eine bildhaft klare, zutreffende, von aller unnützen Rethorik freie Wortgebung; einen freien, lebendigen Rhythmus, der mit der Empfindung völlig übereinstimmt; Intensität des Gefühls, das sich völlig ausspricht. Diese Sätze formen das imagistische Programm. Aus der altenglischen Literatur lernt Pound die Verwendung der Alliteration, die er in sehr lebendigem Rhythmus in seiner Übersetzung aus dem Altenglischen, "The Seafarer", anwendet. Die mittelalterliche, dramatisch-einfache Form der Volksballade verwendet er in der "Ballad of the Goodly Fere". Von Dantes "De Volgare Eloquentia" übernimmt er Genauigkeit in der Reproduktion des Gegenstandes, und von der Lyrik der provencalischen Troubadours, Arnaut Daniels und Francois Villons zutreffende Diktion und Betonung des musikalischen Rhythmus. Er ist der erste Dichter, der im Englischen fünf provencalische Formen: Ballade, Canzon, Pastourelle, Aube, Chanson in seinen Gedichten "Canconi" 1911 anwendet (vgl.Jean de Bosschère im "Egoist" Januar 1917). [1] Zu deren Studium über-

1) Nr.2: Seite 135.

setzt Pound Bertrand de Born und Pierre Vidal. Die Troubadours lehren ihn die Bedeutung der Quantität im Strophenbau und die Disposition der Reime (z.B. in dem Gedicht "Sestina: Altaforte"). Brownings monologhafte Dichtung findet sich in dem Gedicht "Near Perigord" wieder. Intensivierung des Wortsinns und Vermeidung überflüssiger Worte übernimmt Pound nach eigenen Worten aus Brownings "Sordello"; aber er verwendet wie dieser häufig historische Anspielungen, die dem Leser nicht ohne weiteres verständlich sind; z.B. in "Mesmerism", "Cino", "Famam Librosque Cano". 1) Whitmans Bewusstsein von der dichterischen Mission findet sich in Pounds Gedicht "Commission" wieder:

"Go, my Songs, to the lonely and the unsatisfied,
go also to the nerve-wracked, go to the enslaved-by-convention,
bear to them my contempt for their oppressors.
Go as a great wave of cool water,
bear my contempt of oppressors".

Anklänge an Rimbauds farbige Vision spürt man in "Salutations":

"I have seen their smiles full of teeth."

Régnier's "Odelettes" in ihrem harmonischen Gleichgewicht ahmt Pound nach in "Dance Figure", "For the Marriage in Cana of Galilee"):

"Dark eyed,
o woman of my dreams,
ivory sandaled,

---

1) Nr.2: Seite 137 und Nr.12a.

there is none like thee among the dancers,
none with swift feet."

Mit seinem Gedicht "the Return" will er Régnier's erstes Gedicht in den "Médailles d'Argile" übertreffen.1) "H.D."'s klare Lyrik spricht aus dem Gedicht "Apparuit"; hier will Pound die sapphische Strophe ins Englische übertragen. Gourmont's"Litanies" finden ein Echo in Pounds Gedicht über Venedig "Night Litany". Wie die andern Jmagisten wendet sich Pound auch eine Zeit lang der japanischen Lyrik zu. Er erfasst zutreffend das Wesen der hokku=Form- die aus der Aneinanderreihung knapper Bilder Stimmungen und Gedanken des Dichters ohne Erläuterung erraten lässt- in dem Gedicht "The Jewel Stair's Grievance" (nach dem japanischen Dichter Rihaku). Von dieser Form kommt Pound zum Epigramm, das seiner Vorliebe für "concetto" (d.h. die geistvolle Konzeption eines pikanten Einfalls) sehr liegt. Als gutes Beispiel gilt sein Epigramm "Women before a Shop". Dass ihm von den modernen Franzosen Laurent Teilhade Vorbild für satirische Sittenbilder ist, erwähnt Pound in der Artikelserie "The Approach to Paris" ("New Age", Band 13). In seinem Band "Lustra" ähneln das pazifistische Gedicht Nr. IV und verschiedene Epigramme der aggressiv-satirischen Note von Teilhade's Dichtung "Au Pays du Mufle" 1891; er widmet Teilhade das Gedicht "Our Respectful Homage to M. Laurent Teilhade" in der Revue "Blast" Juli 1915.

Pound will von der Phrase fern bleiben;sein Schönheitsideal ist deshalb hart und klar, ohne Sentimentalität. Aber nicht immer folgt er in seinen späteren Werken seinen eigenen Grundsätzen. Er

---

1) Nr.2: Seite 142.

verwendet öfter gelehrte Ausdrücke, statt der einfachen Sprache; z.B. in "A Draft of 30 Cantos" 1930, die eine Art "Divina Comedia" in neuem Stil sein sollen und Pounds Hinwendung zum Epischen zeigen. Er dichtet absichtsvoll affektiert statt nach imagistischer Forderung aus elementarem Gefühl heraus in "Homage to Sextus Propertius" 1917. Seine schauspielerhafte Art, sich in andere Dichtungen hineinzuversetzen und sie nachzuahmen, spricht er selbst in dem Gedicht "Histrion" aus. In seinen theoretischen Ansichten definiert er die Dichtkunst einmal als "Poetry is a sort of inspired mathematics, which gives us equations, not for abstract figures, triangles, spheres and the like, but equations for the human emotions". Im Zusammenhang mit dem Studium der Troubadours kommt Pound zu der Forderung, dass man Dichtungen wieder wie in früheren Zeiten singen müsse; das ist eine Erweiterung imagistischer Ansichten. Er verlangt das für das dritte "Canto"; dies Gedicht ist eine Paraphrase über den Anfang des elften Buches der "Odyssee" in Rhythmen, die dem altenglischen Vers nachgeahmt sind. Pound glaubt, dass die einfachen Melodien der homerischen Gesänge von den Griechen über die Getae zu den Angelsachsen und Kelten gekommen seien. Das sei noch festzustellen auf den Hebriden. Auch der "Beowulf" sei in dieser Weise gesungen worden. 1)

Durch seine Gedichte und Theorien ist Pound als Pionier der Geistesbefreiung und als Führer gegen Stumpfheit und Sentimentalität von bleibender Bedeutung. Er ist der Lehrer der

---

1) Nr.12.

dichtenden amerikanischen Jugend geworden.

R i c h a r d A l d i n g t o n ist 1892 in Porthsmouth, Hampshire, geboren. Achtzehnjährig wendet er sich von der Romantik und von jeglicher poetischer Tradition ab. Pound gewinnt Einfluss auf ihn; er begeistert sich, ebenso wie "H.D." für das Griechentum. Die klassische Konkretheit und metrische Freiheit findet er in den "Hellenics" von Walter Savage Landor wieder. Aldington ist nicht so starr wie "H.D." in der einmal gefundenen Linie. Er ist vielen Schwankungen unterworfen und daher vielseitiger. Von den Jmagisten ist er der jüngste und vielleicht der rebellischste. Flint und Pound machen ihn mit der modernen französischen Literatur vertraut, von der besonders Régnier für ihn Bedeutung gewinnt. In der Arroganz und in dem agressiven Stil seiner "Egoist"=Artikel hat er viel von Pound gelernt. Seine ersten imagistischen Gedichte veröffentlicht er 1915 "Jmages 1910-1915"; sie sind z.T. schon vorher in Zeitschriften und imagistischen Anthologien erschienen. In diesen Gedichten herrscht der "Vers libre" vor, den Aldington bei den Euripideschören und bei Henley studiert hat. Die kurzen Gedichte sind in ihrer Prägnanz vollendet imagistisch. Fünfzehn Monate Frontdienst bringen den entscheidenden Wechsel in sein Leben; die hellenische Heiterkeit weicht dem bitteren Zynismus. Das zeigt sich in den "Jmages of War" 1919. Ebenfalls imagistisch sind die 1919 erscheinenden "Jmages of Desire", während die späteren Dichtungen nicht mehr ausgesprochen dieser Linie folgen.

Was den Stoff anbetrifft, treibt Aldington "das geistige Unbehagen", das er, ebenso wie Lawrence, in der heutigen Zeit fühlt, in die Welt der Griechen zurück. Dorther kommen ihm die Stof-

fe seiner ersten Gedichte. Aber meist bleibt nur die Klage um Entschwundenes: z.B. "Choricos" (in "Jmages" 1915) oder in "The Faun Captive", in dem der Faun seine verlorene Freiheit beklagt, für die die Menschen ihm die Erzeugnisse der Technik als Ersatz anbieten. (In "The Faun Complains"). Aldington findet zwar allmählich, wie "H.D.", aus diesem Schmerz um Vergangenes in seine Zeit hinein, (in "The Old Garden","London", "Summer"), aber er behält im Gedächtnis, dass:

"The old gods are the most living,
the primitive mysteries the most purifying,
the most ancient symbols the truest."

(Aus "Passages Toward A Long Poem", Nr.II,3, "Jmages Anthology" 1930). Die Schrecken des Krieges herrschen vor in "Jmages of War"; nur in der Natur hofft Aldington, von den "Eumeniden" der Erinnerung zu genesen. (In den Gedichten "In the Palace Garden", "At a Gate by the Way", "Freedom").

Bei der grossen Belesenheit, die Aldington mit allen Jmagisten gemeinsam hat, mischen sich in seinen Gedichten die literarischen Einflüsse in kaum zu entwirrender Weise. In "Choricos" erinnert der Fluss der feierlichen, freien Rhythmen und die klare Vision an die griechischen Chöre, während die Gestalt des lächelnden Todes mit den weissen Händen, dem purpurnen Kleid und den roten Schuhen präraffaelitische Züge trägt. Das Bewusstsein von der Vergänglichkeit aller Dinge und dem Alle erwartenden Schlaf ähnelt der Stimmung in Swinburne's "The Garden of Proserpine". Hellenische Heiterkeit lebt in dem ersten Gedicht der

"Reflections", das, wie die Gedichte von "H.D.", aus einer einzigen, starken Empfindung entspringt und darin einer imagistischen Forderung entspricht:

"Steal out with me
Over the moss and the daffodils.
Come to the temple,
Hung with sprays from untrimmed hedges.

I bring you a token
From the golden-haired revellers,
From the made procession.

Come,
Flute girls shall pipe to us-
Their beautiful fingers! -
They are yellow-throated birds,
They send perfumes from dawn-scented garments,
Bending above us.

Come,
Bind your hair with white poplar,
Let your lips be sweet
Wild roses of Paestum. "

Die elegische Verbundenheit mit den Griechen findet Aldington bei Régnier wieder; Régnier's plastische Visionen fühlt er nach in "Argyria", Pans Klage um die entschwundene Geliebte, und in dem Gedicht "Odelette". Gourmonts Forderung der Konzentration und des intensiven Fühlens findet sich in dem hokku=artigen [1] Gedicht "Jmages" Nr. I:

"Like a gondola of green scented fruits.
Drifting along the dark canals of Venice,

---

1) Erläuterung Seite 53.

You O exquisite one,
Have entered into my desolate city."

Viele Bilder wirken ganz original; z.B. der Mond, der mit einem Schleierfetzen behangen, sich zwischen die Kamine, wie eine Venus, stellt in dem Gedicht "Evening"; oder der Mond wird dargestellt wie ein gelbes, mit Finnen übersätes Antlitz einer sechs Tage alten Leiche in "Meditation". Die Schilderung der Hitze in "June Rain" ist äusserst suggestiv: die goldene Flammenzunge der Sonne verschlingt die Strassen, Mauern und Menschen der Stadt und lässt die staubige Luft stillestehn. Das Gedicht "Summer" ist rein impressionistisch in der Farbkontrastierung und der unverbundenen Nebeneinanderstellung verschiedener visueller Eindrücke: Schmetterling-Blumen-Himmel-Kamine. Explosive Lautmalerei, wie sie Amy Lowell liebt, bringt Aldington bei der Beschreibung des Wassers in "Round-Pond". Das Motiv der Untergrundbahn verwendet Aldington, wie Flint und Pound: filmhaft gleiten Fenster, Reklameschilder und unbewegte Gesichter in dem Gedicht "In the Tube" vorbei, und in "Cinema Exit" zerfliesst die Menschenmasse zu einem vorübertreibenden Strom von Gesichtern, Gliedern, Rockschössen und Hüten in hell-dunklen Lichtstrahlen. Der Krieg zerreisst allen Glauben an Schönheit in "Sunsets". Visionen von vergossenem Blut junger Menschen in "The Blood of the Young Men", von Leichen im Stacheldraht in "Trench Idyll" beherrschen das Bewusstsein des Dichters. Sehr konzentriert in Stimmung und Form - daher ein vollendetes "image" - ist das Gedicht "Taintignies"(Belgium): "Das einst schöne Antlitz des Landes zeigt jetzt grinsend seine schwarzen Zahnlücken, das Haar der Erde ist leblos geworden und das Fleisch ih-

res Leibes ist verdorben und entehrt:

......"Tedious as a worn-out whore".

Nach dem Versinken in "Apathy" beginnt langsam wieder ein Wahrnehmen der Natur; der Geschmack reinen Brotes wird zum Erlebnis in "Bondage" und Whitmansche Alliebe klingt in "A Moment's Interlude" an. Damit beginnt zugleich eine stärkere Verbreitung der Gedichte, sie werden epischer, der kommende Prosadichter kündigt sich an.Z.B. in "Rhapsody in a Third-Class Carriage"und in "Epitaph in Ballad Form which Villon made for Himself and his Friends Waiting to be hanged with them". Mit der Neigung zum Argumentieren kommen überflüssige Worte; Reflexionen, hauptsächlich über das Wesen der Schönheit, erfüllen die Gedichte "Childhood" und "At Nights". Damit verlässt Aldington imagistische Grundsätze, aber Aufrichtigkeit des Ausdrucks und das Medium des "vers libre" bleiben. Richard Aldington ist überzeugt:

.... "we were right
To smash the false idealities of the last age....."
We were right to question and to destroy".

(aus "The Eaten Heart V" 1929).

H i l d a D o o l i t t l e, seit dem 18.Oktober 1913 die Gattin Richard Aldington's, schreibt unter dem Pseudonym H.D. Sie ist 1886 in Bethlehem, Pennsylvania, geboren. Aus antiken Studien stammt ihr beherrschendes Verlangen nach Schönheit. Ihre ersten selbständigen sechs Gedichte schreibt sie in einer Art "vers libre", unbewusst in dieses Versmass hineingleitend, ohne seine Gültigkeit als Kunstmittel innerhalb der modernen Zeit zu kennen. 1911 tritt sie im Sommer ihre er-

ste Reise nach Europa an. Über Frankreich erreicht sie London, das zum geistigen Entscheidungsort für sie wird. Sie bleibt hier und kommt in den Kreis junger, anregender Dichter um Ezra Pound, den sie von Philadelphia her kennt. Pound ermutigt sie zu eigenen Dichtungen. Als Vorbedingung dazu führt er sie mit grosser Gründlichkeit in die Weltliteratur ein. Ihre ersten originalen Gedichte sind in dieser Zeit "Hermes of the Ways" und "Spare us from Loveliness", von deren imagistischem Gehalt Pound begeistert ist. Diese ersten imagistischen Gedichte erscheinen 1914 in der Anthologie "Des Imagistes". 1915-1916 schreibt sie Übersetzungen griechischer und lateinischer Dichter in imagistischem Stil, zusammen mit Aldington und anderen Dichtern, in "The Poet's Translation Series". Im Herbst 1916 erscheint ihre Gedichtsammlung "Sea Garden", die mit das Beste und Vollkommenste der imagistischen Lyrik enthalten. Auch alle folgenden Gedichtsammlungen zeigen die charakteristischen Merkmale des Imagismus.

Die ihr gemässe Form des dichterischen Ausdrucks findet Hilda D. ziemlich rasch und gleich in einer solchen Vollendung, dass eine weitere Entwicklung nicht mehr nötig erscheint. Sie hat unter den Imagisten am wenigsten fremde Beeinflussung erfahren; nur die antike Lyrik, Régnier und Gourmont sind ihre Lehrmeister. Ihr spontanes Gestalten inspiriert Pound und Aldington. 1) Sie ist die von allen Kritikern am meisten anerkannte Dichterin der Bewegung. Wie alle Imagisten hat Hilda D. keinen Humor. Ihre zu scharfe Beobachtung, die nichts zwischen den Zeilen stehen lässt, artet manchmal in Pre-

---

1) Nr.2: Seite 164.

ziösentum aus. Aber durch eine ihr eigentümliche Einseitigkeit wirkt ihr dichterisches Werk ganz homogen. Sie lebt in einer eigenen, zeitlosen Welt hellenischer Prägung. Historische Stoffe verwendet sie nicht, die belebte Natur verleiht ihr ihre Konzeptionen. Regen und Wind, Blumen und Vögel, Küste und Meer sind ihre am häufigsten benützten Motive. In einem einzigen Gedicht über die moderne Stadt, "Cities", versucht sie vergeblich, die Schönheit der Moderne zu erfassen und gelangt für sich zur Ablehnung des städtischen Getriebes. Sie zieht die klare, lichte Luft einer heidnischen Landschaft und die anmutvolle Bewegtheit griechischer Tänzer vor. Z.B. in dem Gedicht "Hermes" und in dem berühmten:

" Oread ".

Whirl up, sea -
Whirl your pointed pines.
Splash your great pines on our rocks,
Hurl your green over us.
Cover us with your pools of fir.

Sie ist völlig eins mit Busch, Blume und dem Atem des Windes in der heissen Mittagsstunde in "White World". Den Seegöttern bringt sie Blumen aller Arten und Farben dar in "Sea Gods". Wie die Nacht die Rosenblätter in die Hand nimmt und einzeln zusammenrollt, schildert sie in "The Night". In "Leda" variiert sie den roten Farbton vom korallenfarbenen bis zum tiefsten Purpur. Den geliebten Menschen vergleicht sie dem goldenen Korn und dem "weissen" Regen, der durch die halbgeöffneten Blüten eines illyrischen Apfelbaumes schlägt. Assonanzen und Alliterationen eines bewegungsfrohen "vers libre" bestimmen das Gedicht "In the Rain" ("Jmagist Anthology" 1930). Wie Gourmonts

"Litanies" klingen die Gedichte "Lethe" und "Adonis", in denen die eindringliche Monotonie verstärkt wird durch Verneinungen vor jeder Analogie in der folgenden Art:

"Nor skin nor hide nor fleece
Shall cover you,
Nor curtain of crimson nor pine
Shelter of cedar-wood be over you,
Nor the fir-tree
Nor the pine.

Nor sight of whin nor gorse
Nor river-yew,
Nor fragrance of flowering bush,
Nor wailing of reed-bird to waken
you,
Nor of linnet,
Nor of thrush."

(Aus "Lethe").

Régniers lange Sätze und Gedankenweiterführung von einer Strophe zur andern finden sich auch in "The Islands" und "Circe". Das von den Jmagisten geforderte subjektive Gefühl glüht hinter der scheinbaren Objektivität der Gedichte "Circe", "Loss" und "Fragment 113" (nach Sappho). Allmählich bevorzugt Hilda D. Gedichte von grösserem Ausmass, in denen aber die lyrische Note erhalten bleibt. Ihre letzte Entwicklungsstufe ist die Hinwendung zum Dramatischen, die sich schon in ihrem Melodrama "Hymen" 1921 andeutet, z.B. in "Trance" und den "Chorus Translations from the Bacchae" (in der Sammlung "Red Roses for Bronce"). Hier wird ein metallischer Rhythmus durch eindringliche Wortwiederholungen eingehämmert.

Trotz Hilda Doolittles Hinwendung zur Antike in der Formgebung ist ihr Fühlen durchaus romantisch. Ihr Schönheitsbegriff ist Flucht in die Natur, wie bei Francis Jammes. Die Schönheit ist für sie eine wilde, windgeschüttelte Göttin ("Sheltered Garden"), die Mysterien, die in Gras und Regen wohnen, sind allein unsterblich ("The Mysteries; Renaissance Chorus Nr.5").

A m y L o w e l l, geboren 1874 in Brooklin, Massachusetts, stammt aus einer berühmten amerikanischen Familie. Schon in jungen Jahren machte sie grosse Reisen in Europa und Afrika. Als junges Mädchen hatte sie den Ehrgeiz,Schriftstellerin zu werden; aber erst 1902 entschied sie sich endgültig dafür. Das bedeutete für sie ernsthaftes Literaturstudium. Acht Jahre lang las sie Klassiker aller Schulen und Länder und studierte Verstechniken. Ihre später reich entwickelte Vorliebe für orientalische Farbenpracht hat ihren Ursprung in ihren vielen Reisen. Entscheidend für ihre Dichtkunst wurde ihr Aufenthalt 1913 in England. Sie traf in London J.G. Fletcher und die andern Jmagisten, von denen sie wichtige Anregungen für das Studium des Parnass und der Symbolisten empfing. Im Oktober 1914 kam sie mit dem in Wort= und Bildausdruck von ihren früheren Gedichten völlig verschiedenen Gedichtband "Sword Blades and Poppy Seed" heraus. Hierin erschien zum erstenmale in englischer Sprache, die biegsame Form der "polyphonic prose", die sich auf den Experimenten von Paul Fort aufbaute. Den Namen für diesen Begriff prägte J.G. Fletcher. Amy Lowells Beitrag zur Anthologie "Des Jmagistes" 1914 wurde bereits bei der Beschreibung der historischen Entwicklung des Jmagismus erwähnt.

Nachdem Ezra Pound die Sache der Jmagi-

sten verlassen hatte, sah sie in der entschlossenen Förderung der Bewegung ihre Mission. Durch vertieftes Studium der modernen Franzosen, über die sie im Winter 1914/15 in Boston Vorträge hielt, glaubte sie sich genügend für die Führung vorbereitet. Abgesehen von ihrer "polyphonen Prosa", wurden ihre dichterischen Leistungen von den Jmagisten wenig geschätzt, doch war Amy Lowells praktischer Geschäftsgeist und ihre enthusiastische Propaganda für die Jmagisten von grossem Nutzen. [1] Ihr nationales Erbe, die Lust am ruhelosen Wechsel und am eifervollen Argumentieren, [2] und ihr familiäres Erbe, der Klang des berühmten Familiennamens und ihr Reichtum, errangen Anerkennung und Bewunderung für ihre energische Verteidigung der Bewegung, selbst in den konservativsten Revuen. [3] Die nächsten Gedichte erschienen 1916, "Men, Women and Ghosts". Sie haben episch-lyrischen Charakter und enthalten neben metrischen Neuerungen auch konventionelle Formen. Amy Lowell will damit den Vorwurf entkräften, dass sie keine eigentlichen Gedichte schreiben könne. [4] Ausserdem enthält dieser Band Erzählungen im Dialekt und Kriegsschilderungen. Das in diesem Band enthaltene Gedicht "Patterns" wird ihr berühmtestes Beispiel für imagistische Dichtkunst und wird in vielen Anthologien abgedruckt. Mit diesem Gedichtband hatte A. Lowell ihre literarische Position errungen. Sie galt als "female Roosevelt among the Parnassians". [5] 1917 folgten die "Tendencies in Modern American Poetry", in denen sie die Jmagisten als dritte und letzte Entwicklungsstufe besprach. Man kann dies Buch weniger als selbständige Kritik, denn als

---

1) Nr.1: Seite 208.
2) Nr.7.
3) Nr.2: Seite 167.
4) Nr.7.
5) Nr.7.

Zeitdokument werten. [1] Aus persönlichem Ressentiment erwähnte sie bei dieser Besprechung Ezra Pound nicht, trotz seiner Bedeutung für die neue Bewegung. Im Ganzen beginnt sich hier ihre Hinwendung zum Nationalen schon zu zeigen. 1920 ist der Gipfel der "polyphonen Prosa"- von der noch genauer die Rede sein wird - mit den vier langen epischen Gedichten "Can Grande's Castle" erreicht. A. Lowells persönlichste Gedichte der Jahre 1914 bis 1919 wurden 1920 vereinigt in dem Band "Pictures of the Floating world". Die darin sichtbare Vorliebe für orientalischen Stoff und Stil in Form von "images" zeigt sich schon im Titel, der von den japanischen "Ukiyo-e", d.h. realistische Farbendrucke, abgeleitet ist. [2] Der chinesische Einfluss in der Abteilung "Chinoiseries" wurde weiter ausgebaut in den Übersetzungen "Fir-Flower Tablets" 1921, die sie zusammen mit ihrer Freundin, Mrs. Florence Ayscough, schrieb. Es sind imagistische, kunstvoll ausgefeilte Miniaturen. Ihr Wissen von der östlichen Kultur hatte Amy Lowell aus französischen Quellen, von J.G. Fletcher, Pound, Bostoner Orientalisten und einem Bericht ihres Bruders Percival. [3] Daneben aber erwachte jetzt ein grösseres Interesse an historischen, amerikanischen Stoffen in ihr. In den 11 "Legends; Tales of Peoples" (1921) stellte sie volksliedhafte Stoffe in polyphoner Prosa dar.

Nach ihrem Tode (1925)erscheinen ihre Werke "What's O'Clock", "East Wind" und "Ballads for Sale" 1925, 1926 und 1927. In diesen drei Bänden zeigt sich ein Verlangen nach Ruhe und

---

1) Nr.1: Seite 210.
2) Nr.1: Seite 213.
3) Nr.1: Seite 215.

Frieden, die Amy Lowell in der heimischen Neuengland=Landschaft finden wollte. Sie enthalten weniger experimentelle Versuche.1) Melancholische Meditation ist an Stelle des sonst herrschenden optimistischen Impressionismus getreten. Vom Jmagismus sind diese hinterlassenen Werke ganz entfernt.

Dass Amy Lowell sich acht Jahre lang auf ihre dichterische Tätigkeit vorbereitete, ist erstens ein Beweis für ihre Energie und zweitens für ihre Auffassung, dass Dichten etwas Erlernbares sei. Die grosse Stoffmenge, mit der sie vertraut wurde, gab ihr einen ausserordentlichen Themenreichtum. Am häufigsten verwandte sie landschaftlich=lyrische und historisch=epische Motive. Gärten=, Blumen= und Mondschilderungen gelangen ihr am besten, z.B. in "Patterns", in "A Garden", "Lilacs" und "Fool o'the Moon", um einige ihrer bekannten Gedichte zu nennen. Zarte Porträts sind "A Lady", "The Forsaken" and "White und Green". Imagistisch gut geschildert ist das Bild von den "Trumpet-Flowers", die ihre rote Farbe "herausschreien" (in "The Trumpet-Vine Arbour"). In farbigen Visionen schildert sie rote Fuchsien, die gegen eine gelbe, von pflaumenblauen Schatten gestreifte Wand stehen und steif, wie Soldaten, dahermarschierende Tulpen. Von ebenso starrer Pracht ist die durch diese Blumenfülle stolzierende Lady in

" Patterns ".

J walk down the garden paths,

---

1) Nr.2: Seite 170.

And all the daffodils
Are blowing, and the bright blue squills.
J walk down the patterned garden-paths
Jn my stiff, brocaded gown.
With my powdered hair and jewelled fan,
J too am a rare
Pattern. As J wander down
The garden paths.

Aber die Blumen duften nicht,sie haben kein sprühendes Leben, und die Lady muss ihre Sehnsucht und den schnellen Schlag ihres Herzens unter dem steifen Brokat ihres Kleides verbergen. In diesem Gedicht, das durch die vollkommen aufrecht erhaltene Einheit des Ortes und der Stimmung zu den besten "images" von Amy L. gehört, zeigt sich ihre Schulung am Parnass und an Régnier. Sie hat den Gedichtband "Sword Blades and Poppy Seed" Régnier gewidmet. Sein unregelmässiger Rhythmus findet sich in "The Captured Goddess", seine Wiederholungen eines Bildes und einer Stimmung in "The Precincts, Rochester". Stärker als Régniers Einfluss ist der der Jmagisten: wie Flint (in "Swan") und Lawrence (in "Fish") schildert sie in farbig=kurzem "vers libre" die Veränderungen des Wassers, wenn der Fisch sich bewegt (in "The Pike"). Hilda Doolittles tänzerische Grazie ist beinah erreicht in "White and Green". Auf der Suche nach einem völlig erschöpfenden Medium für den Rhythmus findet Amy L. die "Polyphone Prosa". Diese Form vereinigt sämtliche technischen Kunstmittel, die dem Dichter zur Verfügung stehen, wie Reim, Assonanz, Alliteration, Wiederholungen und freie Rhythmen von beliebiger Länge. Man darf diese Form nicht einfach als rhythmische Prosa bezeichnen, da sie sich nicht nur auf den Rhythmus, sondern auf sämtliche Ausdrucksmittel stützt. Paul Fort's Mischung von regelmässigen Vers- und Prosaabschnitten ba-

sierte auf dem Alexandriner. Weil dieser für die englische Sprache nicht geeignet ist, nimmt Amy L. die oratorische Prosa als Grundlage. 1) Die äussere Einheit ist, wie bei Fort, der Paragraph, nicht der Satz. Die vier polyphonen Gedichte in "Can Grande's Castle" ziehen kaleidoskopartig und von filmischer Geschwindigkeit erfüllt, vorbei. Da die Stoffe aber historisch, d.h. angelesen sind, besitzen diese Gedichte nur eine intellektuelle Vitalität. Das vierte Gedicht: "The Bronze Horses" ist das beste: das Geschick der vier Bronzepferde von der St.Markuskirche in Venedig erhellt eine ganze Epoche italienischer Geschichte. Dieselbe Methode liegt den "Red Slippers" in "Men, Women and Ghosts" zugrunde:

"Red Slippers in a shop-window, and outside in the street, flaws of grey windy sleet!

Behind the polished glass, the slippers hang in long threads of red, festooning from the ceiling like stalactites of blood, flooding the eyes of passers-by with dripping colour, jamming their crimson reflections against the windows of cabs and tram-cars, screaming their claret and salmon into the teeth of the sleet; ..." Milieu und Methode von Forst's "Henry III." ist nachgeahmt in der dramatischen Liebesgeschichte des 18.Jahrhunderts "In a Castle". Aus Lust am Experimentieren versucht sich Amy L. auch an einer direkten Wiedergabe musikalischer Stücke in Gedichtform. Abwechselnd "vers libre" und Chauceerstanzen in "Grotesques" sollen Ton und Bewegung eines Streichquartetts von Strawinsky wiedergeben- ein missglückter Versuch , weil ge-

---

1) Vorwort zu "Can Grande's Castle".

waltsam die theoretische Absicht der dichterischen Konzeption vorausgeht. Nach dem vielfachen Erproben aller metrischen Formen zeigt sich in den konventionellen Reimen von "Nuit Blanches" und "Pickthorn Manor" ein Verlangen nach Ruhe. Ihre Romantik, die der Innerlichkeit entbehrt, endet in Schilderung äusserer, episodischer Vorgänge in "Roxbury Garden" und einigen anderen Gedichten, darin dem Vorbild von Francis Jammes folgend. Amy L. ist keine echte Jmagistin; denn ihre wortreiche Oberflächenkunst hat wohl Breite und Länge, aber keine Tiefe. Wie sehr der "vers libre" für sie nur technischen Wert, nicht aber innere Notwendigkeit besass, zeigen ihre phonetischen Versuche mit dem Tonfotografen von Dr.William M. Patterson, Columbia University (1917). Amy L.'s Grundsatz, dass Poesie nicht lehren, sondern als erschaffene Schönheit existieren soll, ist von Poes Abhandlung "The Purpose of Poetry" übernommen. Aber ihre Schönheit ist meist kühl und melancholisch. Dass trotzdem ein Herz verborgen in den Gedichten schlüge, behauptet sie in ihrer 1922 veröffentlichten, anonymen Selbstkritik: "A Critical Fable". Die Einsamkeit und Liebessehnsucht ihres Herzens spricht aus vielen Gedichten. Auch sie ist eine romantisch Fliehende, wie die andern Jmagisten. In der heissen Aktivität des Journalismus sucht sie der Leere ihres kultivierten Daseins zu entfliehen. Zu harmonischer Ruhe gelangt sie aber erst, als sie endlich zu den Menschen findet und in einem Grösseren aufgeht: der Jdee der Heimat.

Nach ihrem Tode häufen sich die begeisterten Lobpreisungen in der amerikanischen Presse. Um ihre pittoreske Gestalt - gewichtig, gebieterisch, stets in altmodische, schwere Seidengewänder gehüllt- rankt sich die Legende. Doch ihre bizarren Daseinsformen und ihr pompöses Auftreten, dass ih-

rer Meinung nach zum Wesen des Dichters gehört, haben sie wohl zu einer Berühmtheit gemacht, können indessen nicht ihre dichterische Bedeutung erhöhen. Ihre luxuriöse Verwöhntheit schloss sie von der Kenntnis des wahren Lebens ab, und auch die innere Not, die die Improvisation bereichert, blieb ihr fremd. Daher ist ihre Diktion zu literatenhaft, sie bezieht das Leben nur aus Büchern. Die Lust am Experiment ist stärker, als der innere Zwang zum dichterischen Ausdruck. Da aber die Kunst auch des Experimentes bedarf, und Amy L. die moderne Poesie in Amerika populär gemacht hat, hat sie doch ihre Verdienste, wenn auch auf anderem Gebiet, als sie selbst dachte.

J o h n G o u l d F l e t c h e r ist 1886 in Little Rock, Arkansas, geboren. Mit der ihm eigenen Beeindruckbarkeit vertieft er sich schon frühzeitig in Poes Gedichte und Essays. Dann studiert er die französische Sprache und Literatur; er beschäftigt sich mit Gautier und Baudelaire, deren Technik für seine dichterische Entwicklung wichtig wird. 1908 reist er nach Europa und kommt im Mai 1909 nach London. Durch Pound angeregt, interessiert er sich jetzt für moderne Franzosen und für Whitman. 1910 besucht er Paris, weil ihn die französische Musik und Malerei ebenso anzieht wie die französische Literatur. Er will die neue Sprache der Musik und Malerei auch in die Dichtkunst bringen. Nach eigener Aussage zerstört die nachimpressionistische Ausstellung in Paris 1912 endgültig seinen Konservativismus.1)Im Mai

---

1) Nr.2: Seite 197.

1913 sind die imagistischen Gedichte "Jrradiations" das Ergebnis seiner neuen Erkenntnisse. Der Titel erinnert an Rimbaud's "Jlluminations". 1) Wegen ihrer neuen, kühnen Sprache will kein Verleger die Gedichte drucken, Teile erscheinen in den Zeitschriften "Poetry" und "Egoist" (London). Im Oktober 1913 vollendet Fletcher die Gedichte "Sand and Spray (a Sea-Symphony)". Amy Lowell, die Fletcher im Juni 1913 trifft, zeigt Interesse für seine "vers-libre"=Theorien und setzt 1913 den Druck der vereinigten Bände bei Houghton Mifflin, Boston durch. Fletcher widmet ihr den Band. 1916 erscheinen die Gedichte "Goblines and Pagodas", deren zweiter Teil "The Symphonies" ihn auf der Höhe seines Jmagismus zeigen. Ebenfalls zur imagistischen Periode gehört "The Tree of Life", 1913/16 geschrieben, wegen seiner persönlichen Note aber erst 1918 publiziert. Weniger persönlich, aber noch imagistisch, sind die "Japanese Prints" 1918, nach japanischen Literaturstudien. Die Hauptqualität der japanischen Verse sieht Fletcher in der Suggestion von seelischen Vorgängen, die er nachzuahmen versucht. Die Form des "vers libre" und die von Amy Lowell übernommene polyphone Prosa finden sich in den Gedichten "Breakers and Granite", 1914 bis 1916 verfasst, 1921 erschienen. Der Gedichtband "Clipper-Ships" 1918 enthält das berühmte Gedicht "Lincoln", das die Tradition der amerikanischen Lincolngedichte fortsetzt und direkt neben Whitmans Eulogie gestellt wird. Spätere Dichtungen enthalten keine imagistischen Züge mehr. Fletcher wendet sich von der Bewegung ab und tendiert zur kosmischen Poesie. Heute schreibt er nur noch Prosawerke.

---

1) Nr.2: Seite 202.

Im Ganzen betrachtet ist Fletcher mehr ein Fortsetzer des französischen Symbolismus, als ein Jmagist.[1] Die amerikanische Lyrik verdankt ihm die Produktion gut orchestrierter Gedichte; denn er versteht, die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik in die Lyrik zu übertragen.[2] Da Fletcher vor allem Stimmungsdichter ist, nimmt er seine Inspirationen von Stadt und Landschaft. Die Heimatgeschichte gibt ihm seine monumentalen Visionen, die Aneinanderreihungen von Einzelbildern sind. Da ihn das Problem der Korrespondenz von Ton, Farbe und Empfindung beschäftigt, finden sich in seinen Gedichten zahlreiche, unverbundene Assoziationen, nach Art der Symbolisten und Jmagisten. Er erreicht packende, imagistische Suggestionen, wenn er die Regenschirme zu schläfrigen, schwankenden Fledermäusen wandelt in "Symphony in Black and Gold" oder zu von Sturm gebeugten Blüten in "Jrradiations":

VII.

"Flickering of incessant rain
On flashing pavements:
Sudden scurry of umbrellas:
Bending recurved blossoms of the storm".

Der Wind wird stets in voller Bewegung geschildert: er rennt, kalt und nackt, mit salzigen Augen, nassen Brauen und blauen Händen über den Sand in "Variations I the Ground-Swell". In "From Down the Mississippi" drückt die Glut der bewegungslosen Sonne heiss auf die Erde, und die Wolken gleichen schweren Frachtkähnen. Den

---

1) Nr.2: Seite 192
2) Nr.2: Seite 199

Tanz fasst Fletcher als Lebenstätigung und konzentrierte Ekstase auf in den Gedichten "Jrradiations XX und XXXI". Jmagistisch ist dabei die genaue Beobachtung der körperlichen Schöpfung des Tanzes, dessen Rhythmus den Versrhythmus bestimmt. Das Auf=und Niedergleiten des Wassers im Brunnen schildert er in weichen Modulationen und lautmalenden Worten, z.B. in "Jrradiations".

VIII.

The fountain blows its breathless spray
From me to you and back to me.

Whipped, tossed, curdled,
Grashing, quivering:
J hurl kisses like blows upon your lips.

The dance of a bee drunken with sunlight
Jrradiant ecstasies, white and gold,
Sigh and relapse.

The fountain tosses pallid spray
Far in the sorrowful, silent sky.

In allen Gedichten drückt sich die impressionistische Kraft Fletchers, seine Wort- und Satzmagie aus. Neben dem Malerischen kommt besonders das Musikalische zur Geltung in den "Symphonies", die Kompositionen über verschiedene Farben sind. Angeregt wird er dazu von Rimbaud's "Les Voyelles", die er in einem früheren Gedichtband übersetzt. Zu den besten der Symphonien gehört "The Blue Symphony". Das Thema ist eine Vision der vergeblich gesuchten Schönheit. Diese Stimmung wird gleich durch die ersten Zeilen eingeleitet. Jmagistisch sind hier die feinen Kadenzen mit gelegentlichem Innenreim oder Assonanzen, und

die packenden Vergleiche; dagegen verstösst der Mangel an Konzentration gegen die imagistischen Forderungen. Alle diese Symphonien sind Farbvisionen bestimmter Erregungszustände, die alle ohne logische Verbundenheit dargestellt sind. Kontrollierter ist der Wortrausch in "Clipper-Ships", die nach Amy Lowells Vorbild polyphone Möglichkeiten auszunutzen. Als Beispiel seien einige Zeilen zitiert:

> "Beautiful as a tiered cloud, skysails set and shrouds twanging, she emerges from the surges that keep running away before day on the low Pacific shore. With the roar of the wind blowing half a gale after, she heels and lunges, and buries her bows in the smother, lifting them swiftly, and scattering the glistening spraydrops from her jib-sails with laughter."

Mit diesem Band hat Fletcher das vorläufige Ende seiner lyrischen Entwicklung gefunden. Statt des früheren Individualismus betont er hier humanen Kollektivismus und Nationalismus. Statt imagistischen Farb- und Klangexperimenten bringt er mehr symmetrisch gebaute Jdeendichtungen.Neu ist die Art, wie er in dem Gedicht "Lincoln" die Persönlichkeit aus der Landschaft heraus konstruiert. Die Mängel des ungenauen Details der häufigen Wiederholungen und der überflüssigen Worte in manchen seiner Gedichte verstossen gegen wichtige imagistische Forderungen. Sie ergeben sich aus Fletchers zu grosser Fruchtbarkeit. Neue Ausdrucksmöglichkeiten aber hat auch er geschaffen durch seine Synthese der Sinnesempfindungen.

F r a n c i s S t e w a r t F l i n t ist 1885 in London geboren. Durch eine phänomenale Sprachbegabung beherrscht er heute zehn Sprachen. Besonders das Französische ist ihm völlig vertraut geworden. Die mit Hulme aufgestellten neuen Ideen vom Wesen und den Aufgaben der Poesie formen ihn aus einem konventionellen, unklaren Romantiker zu einem bewussten Imagisten. Das zeigt sich in den 22 Gedichten der Sammlung "Cadences" 1915, von denen einige schon in der Anthologie "Des Imagistes" 1914 erschienen sind. Für die Imagisten wird Flint in diesen Jahren bedeutungsvoll als Kenner der französischen Literatur. Er formuliert für sie als Erster die Theorie des "vers libre". Aufrichtigkeit, Humanität und Zartheit sind die Kennzeichen seiner Dichtung, auch in seinem letzten Gedichtband "Otherworld" 1920. Von da an befasst er sich nur noch mit Literaturbesprechungen und Übersetzungen aus dem Französischen, Russischen und Deutschen. Flint ist unter den Imagisten der in der Öffentlichkeit am wenigsten bekannte Dichter. Er ist in seinen eigenen Schöpfungen meist Schüler eines Anderen. 1)

Die Gegenstandswahl der Gedichte in "Cadences" und "Otherworld" zeichnet sich durch das Fehlen historischer, antiker und orientalischer Stoffe aus. Flint ist ausser Lawrence der einzige Imagist, der nur die Gegenwart behandelt. Das Stadterlebnis, Ereignisse des täglichen Lebens, Tiere und Pflanzen sind seine bevorzugten Themen. Oft steht sein Ich im Mittelpunkt. Seine Stärke ist die Schilderung des Nebeneinander, die impressionistisch-farbige Aufzählung. Nach dem Vorbild

---

1) Nr.2: Seite 128.

von Régnier's "Odelettes" - die er ins Englische übersetzt hat - schildert er die englische Hauptstadt in dem Gedicht "London". Ein einziger langer Satz bildet eine Strophe und lässt erst in den Schlusszeilen aus den nebeneinander gestellten Sinnesempfindungen die Wirkung auf den Betrachtenden erkennen. Dies Gedicht erscheint in der Anthologie "Des Imagistes" als sehr gutes Beispiel für "unrhymed cadence", ein Begriff, den Flint als Ergebnis seiner französischen Stilstudien findet und den A. Lowell popularisiert. Die erste Strophe soll hier zitiert werden:

"London, my beautiful ,
it is not the sunset
nor the pale green sky
shimmering through the curtain
of the silver birch,
nor the quietness;
it is not the hopping
of the little birds
upon the lawn,
nor the darkness
stealing over all things
that moves me."

Als Schönheitsenthusiast, wie alle Imagisten, die darin eine vitalere Tradition der "Nineties" fortzusetzen scheinen, will Flint die Aesthetik der Grosstadt entdecken. So bittet er in dem Gedicht "Prayer" nicht um die schöne, von griechischen Mythen erfüllte Welt seiner Freunde, sondern er will in flammender Vision

"those pavements, this motor traffic,
These houses, this medley"

erfühlen. Dennoch ist sein Schönheitsbegriff

mehr romantisch - sennsüchtig und vom Wunsch nach Frieden beseelt. Die Landschaft kommt solchem Fühlen näher als die Stadt; deshalb sind seine Naturgedichte harmonischer. Z.B. das von symbolistischer Melancholie erfüllte "The Swan". Es hiess zuerst "A Swan Song" und beschrieb in konventionellen Reimen einen Schwan und die melancholischen Gefühle des Betrachters. [1] Nachdem er sich die imagistischen Stiltheorien zu eigen gemacht hatte, formte Flint das Gedicht um. Es wird objektiver und von Clichés und Metrum frei. In "Lunch" schaffen zarte Farben und duftende Blumen, wie sie Régnier und "H.D." malen, eine Athmosphäre der Sehnsucht. In dem Gedicht "War-Time" ist ihm der Krieg ein Eindruck in den Frieden der Gärten, deren reiche Blumenpracht er jetzt nicht mehr sehen kann. Nur in einem einzigen Kriegsgedicht "Hats" spricht eine stärkere, beinah epigramatische Aktivität:

Friend and brother, you have not been killed;
Chance still allows you to wear your bowler hat,
The helmet of the warrior in its degeneracy,
The symbol of gracelessness and of the hate of beauty,
The signature of your sameness and innocuousness."

Die Verbundenheit mit allem Menschlichen, die Flint empfindet, bringt in seine Dichtung oft einen unimagistischen, weichen Ton. Aber imagistisch ist es, wenn er sich mit den Traurigen und Leidenden wirklich identifiziert, so in:

" Beggar ".

In the gutter

---

1) Nr.1: Seite 157.

piping his sadness
an old man stands,
bent and shrivelled,
beard draggled,
eyes dead .....

Wenn Flint innerhalb eines Gedichtes vom impressionistischen Realismus zu Reflektionen übergeht, die ihn ganz vom konkreten Objekt entfernen, so verstösst er damit gegen imagistische Forderungen; z.B. wenn er in der Untergrundbahn die Mitreisenden beobachtet und dann feststellt:

"This is the mass, inert,
Unalarmed, undisturbed."

Der Schluss des Untergrundbahngedichtes "Tube" hat nichts mehr mit der Bahnfahrt zu tun: der Dichter empfindet sich als zu einer anderen Gemeinschaft gehörig, die als beweglicher Geist den Sauerteig für die ihm gegenübersitzende stumpfe Masse bildet. Zuviel Gedankliches belastet das Titelgedicht "Otherworld", in dem er seinen Wunschtraum der "anderen Welt" entwirft, in der Harmonie und Einheit mit der Natur herrschen. Der dreifache Hunger, der diese Welt beherrscht, - der körperliche, der geschlechtliche und der geistige - ist das Thema des philosophischen Versspieles "The Making of Lilith" (in der "Jmagist Anthology 1930"). Dieses Spiel erinnert im übrigen nur noch durch den klaren, konkreten Ausdruck an imagistische Grundsätze. Von Flints dichterischem Gesamtwerk muss man sagen, dass er der Idealforderung der Imagisten nach Konzentration und Härte in seiner zu sehr gefühlsbetonten Dichtung nur nahe kommt.

Flints theoretische Schriften haben

für die Jmagisten grössere Bedeutung, als seine Gedichte. Aus "Problème du Style" von Gourmont, "Notes" von Duhamel und Vildrac und aus "Au Rhythme en Francais" von R.de Souza leitet Flint seine "vers libre"=Theorie ab: [1] Statt einer festen Silbenzahl in einer bestimmten Gruppierung soll jede Wortgruppe von ihrer Kadenz- d.h. Fallhöhe des Gefühls - geformt werden, die auf die Länge der Silben und der gegebenen Akzente achtet. Im Vorwort zu "Otherworld" sagt Flint: "Nachdem Swinburne dem englischen Reim und Metrum den Gnadenstoss versetzt hat, wird die artistische Form der Zukunft Prosa mit Kadenz sein. Die formalen Metren haben die natürliche Kadenz der Empfindungen vernichtet ..... Bei aller Bewunderung soll man die Vergangenheit nicht nachahmen, sondern jede Generation muss ihre eigene Formel finden. Klare Darstellung der Empfindung und Vision des Schreibers in der Alltagssprache ist die heutige Erwartung, der am besten die "unrhymed cadence" genügt. Sie wird nicht als Prosa gedruckt, weil ihre unregelmässigen Linien die Bewegung und das Tempo der Empfindung bezeichnen sollen." - Diese Neuerung wird eine wertvolle Erweiterung des imagistischen Ausdrucksvermögens.

D a v i d H e r b e r t L a w r e n c e ist 1887 in Eastwood, Nottinghamshire, geboren. Im Frühjahr 1909 sendet er seine ersten Gedichte an die "English Review" von F.M.Hueffer ein, der von ihrer Unmittelbarkeit gefesselt ist. Edward Garnett gibt seine nächsten Werke, auch die imagistischen Liebesgedichte,

---

1) Nr.2: Seite 117.

heraus. Seine gesammelten Gedichte erscheinen 1928 als "Collected Poems". Zwei Jahre später (1930) ist er in Venedig gestorben.

Lawrence ist in Wahrheit kein Imagist, Amy Lowell hat ihn fälschlich dazu gemacht. Sie nimmt einige seiner Gedichte in ihre Anthologien auf. Sein Ruhm sollte der imagistischen Bewegung dienen. In seiner Dichtung folgt er durchaus keiner Theorie, sondern einem inneren Befreiungsdrang. Ihm geht es nicht um Formprobleme, er will Lebensvibrationen einfangen und Furcht und Hass zwischen den Geschlechtern schildern. Im Verhältnis zwischen Mensch und Tier sind ihm die verborgensten Züge bekannt. Die Franzosen haben ihn nicht beeinflusst, wie die andern Imagisten; sein "vers libre" entstand aus innerer Notwendigkeit. Höchstens Whitman hat ihm zu einem kleinen Teil als Vorbild gedient.[1] 1928 erscheinen die "Collected Poems", von denen die Kriegsgedichte noch am ehesten als imagistisch bezeichnet werden können. Nur untergeordnete Ziele verbinden ihn mit den Imagisten: Ablehnung aller Bindungen, intensives Gefühl, konzentrierte Beobachtung und unreflektierte Einbildungskraft. Seine tiefe Vertrautheit mit der Natur macht ihn zu einem scharfen, aber niemals objektiven Beobachter. Wenn er nicht persönlich spricht, vermenschlicht er die Objekte seiner Visionen. Seine Beiträge zu den verschiedenen imagistischen Anthologien sind von Reflektionen nicht frei. Wirkliche "images" sind das Kriegsgedicht "Bombardment" und das Gedicht

---

1) Nr.1: S.170.

"At the Window ".

The pine-trees bend to listen to the autumn wind
as it mutters,
something which sets the black poplars ashake
with hysterical laughter
.....

Rein imagistisch ist auch

" Red Moon Rise ".

.....And then, from between shut lips of the
darkness, red
as if from the womb the slow moon rises, as if
the twin-walled darkness had bled
in a new night-spasm of birth,and given us this
new red moon rise
which lies on the knees of the night-time ruddy
and makes us hide our eyes ".

Im Vorwort zu den "Collected Poems" betont er,dass er "the pure passionate experience" darstellen will. Anders als die individualistischen Imagisten hat Lawrence das Bewusstsein von der "Kunst als sozialer Aktivität" (John Middleton Murry in "Reminiscences of D.H.Lawrence" 1930 Oktober, in "The Adelphi", Band 1.)

Nach Ruskins "Lehre von der Phantasie und ihren Formen" (in "Modern Painters" 1843) könnte man die Imagisten auch klassifizieren als assoziative (Lowell und Fletcher), kritisch-kombinatorische (Pound) und schöpferisch-idealisierende Typen ("H.D.", Aldington, Flint und Lawrence).Betrachtet man den dichterischen Ausdruck aller Imagisten, so zeigt sich, dass sie alle, ausser Lawrence, keine reinen Instinktdichter sind. Die anderen folgen vielmehr dem bewussten Intellekt.

Die Forderungen ihres Programms haben völlig nur Pound, Aldington und H.D. erfüllt; Lowell, Fletcher, Flint und Lawrence entfernen sich häufig vom Programm. Manchmal können sie das Wichtige nicht vom Nebensächlichen unterscheiden; das ist eine Folge ihrer objektiven Methode, die genaue Details geben will. In ihrer künstlerischen Entwicklung tendieren die Imagisten in ihren letzten Gedichten zu grösserer formaler Beschränkung und Einengung. Sie wenden nun feste, metrische Formen, Balladen, Chaucerstanzen, heroische Reimpaare, einfache und komplizierte Reimschemen an. Das geschieht aus Reaktion gegen den "vers libre" ihrer Zeitgenossen, der durch zu häufige Anwendung nur noch minderwertige Ergebnisse zeitigt.

V.Parallelerscheinungen zum Jmagismus in der gleichzeitigen Literatur des 20.Jahrhunderts,Ähnlichkeiten und Unterschiede.

Betrachtet man die gleichzeitigen Literaturerscheinungen verschiedener Länder etwa in den Jahren 1910-1925, so zeigen sich oft Übereinstimmungen mit den Sätzen des imagistischen Programms. Hier können von den zahlreichen, neuen Strömungen dieser Jahre nur vereinzelte, besonders wichtige Erscheinungen erwähnt werden. In England liest man die ersten Verse der neuen Lyrik in der Londoner Zeitschrift "Poetry". Für sie liefern Pound, Aldington und "H.D." Beiträge, ebenso Yeats, dem 1914 die Chicagoer Zeitschrift "Poetry" ein "Ehrendinner" in Chicago gibt. Dabei betont Yeats, dass in England der Kampf gegen die Sentimentalität, Rhetorik, poetische Diktion und moralische Ratschläge in der Dichtung schon begonnen habe,literarische Unzulänglichkeiten, die alle in Ame-

rika noch herrschen.[1] Die unmittelbar vor den Imagisten auftretende englische Gruppe der "Neo-georgians" 1912-1925, von Edward Marsh und Rupert Brooke begründet, hilft mit, die Poesie wieder aktuell zu machen. Einfachheit der Sprache und Vertrautheit mit den Dingen ist ihr Ziel. Sie vertreten einen romantischen Realismus. Aber ihre häufige Verniedlichung des Lebens und ihre absichtsvolle Schönheitsproduktion hebt ihre Bedeutung nicht über den Durchschnitt hinaus. Von ihnen allen schreibt nur Wilfrid Wilson Gibson "lan rea-te of modern industrialism",[2] in seinem düsteren Realismus Gedichte, die den imagistischen Bildern ähneln. Er hat, wie sie, reimlosen "vers libre" von beliebiger Zeilenlänge. ("Daily Bread" z.B.) Seine Schalleffekte (in "The Night Shift") ähneln Amy Lowells Experimenten; seine Farbsymphonien (in "Wings" und "The Parrots") kommen aus dem gleichen romantischen Impuls, wie die Symphonien Fletchers. Schallplastik hat auch Hilaire Belloc in dem epigrammatischen "The End of the Road". Eine antitraditionelle Bewegung, wie die imagistische, stellen auch die Mitglieder der "Wheels"-Anthologien 1916-1921 dar: Aldous Huxley, Iris Tree, Edith, Osbert und Sachewerell Sidwell. Sie haben kein ausgesprochen formales Prinzip; aber ihre Schallplastik, ihr feines Reagieren auf emotionelle und sensuelle Reize und ihr Verlangen nach geeigneter Ausdrucksform der Sprache reihen sie direkt neben die Imagisten ein. Aldous Huxley's Titelgedicht der Sammlung "Leda" wirkt ganz imagistisch. Die drei Sidwells wenden sich hauptsächlich gegen die dekorative und gekünstelte Dichtung von J.C.Squire und Ed-

---

1) Nr.2: Seite 75.
2) Nr.26: Seite 143.

ward Shanks, die Osbert Sidwell unter dem Pseudonym Augustine Rivers angreift. Von grösstem, suggestivem Impressionismus ist er in seinem Gedicht "Heat" ("Collected Poems" 1925), worin er - wie "H.D." in ihrem Gedicht gleichen Titels - das körperliche Gefühl von Hitze und Kühle zu erwecken versucht. Edith Sidwell schildert in Synästhesien ihre harten, hellen Gegenstände, darin ebenfalls "H.D." ähnelnd. Wie die Imagisten vermeidet sie Abstraktionen; ihre Welt ist die der Dinge und Gefühle. Als Beispiel mögen die Zeilen aus "Aubade" ("Bukolic Comedies" 1923) dienen:

"Each dull blunt wooden stalactite
of rain creaks, hardened by the light..."

Der imagistische Drang nach wahrem, knappem Ausdruck und packender Bildkraft zeigt sich auch in der englischen Kriegsdichtung; sie ist - mit Ausnahme von Rupert Brooke - durchaus pazifistisch. Wilfred Owen vermeidet in seinen "Poems" 1920 jeden Reim; er glaubt, durch Assonanz und Dissonanz Grauen und Zerstörung des Krieges wirksamer ausdrücken zu können. Die gleichen Bemühungen finden sich bei Siegfried Sassoon, (in "The Counter Attack" 1919) Isaac Rosenberg (in "Poems from Camp and Trench" 1922) und Herbert Read, dem Freunde F.St. Flints (In "Naked Warriors", Collected Poems 1915-1925). In ihrem Gefühls- und Visionsrealismus erfüllen diese Dichter alle imagistischen Grundsätze. Schliesslich sei aus neuester Zeit noch der neuenglische Dichter L.A.G.Strong erwähnt, dessen genaue, von allem Überflüssigen freie Feststellung den imagistischen Absichten weit entgegenkommt. Wie ein "image" wirkt der erste Vers des Gedichtes "Evening Before Rain" (aus "Northern Light"):

" The sea is pale as a sheet, the dark Island
Mottled with tiny fields, touch-close, clear;
A silence has fallen over the rocks and sea-
birds
Who will soon be listening to the tingle and
whisper of the rain. "

In F r a n k r e i c h wollen zahlreich revolutionäre Gruppen zu neuen Inhalten grössere Formfreiheiten: cubistes, fantaisistes, unanimistes, dadaistes, surréalistes, néoclassicistes. Sie sind alle aus dem Symbolismus entstanden. 1) Fast alle setzen den Gefühls- und Gedankenrhythmus in Sprachrhythmus um; dazu verwenden sie, mit Ausnahme der néoclassicistes, "vers libre", der aber mehr einer rhythmischen Prosa gleicht. So schreibt z.B. Paul Claudel seine symbolistischen Dramen. Er erklärt seinen Stil in der "Ode aux Muses". Wie die Imagisten lehnt er den blossen Naturalismus ab. Im Hellerauer Programmbuch (1913 Dalcrosse) zu dem Mysterienspiel "L'annonce faite à Marie" sagt er "die grosse Kunst fängt damit an, dass sie alles Überflüssige ausmerzt". 2) Diesen Satz stellen auch die Imagisten auf. Aber Claudel kommt zu anderen Schlussfolgerungen; seine Betonung des Wesentlichen führt zur synthetischen Ideendarstellung, die den Jmagisten fremd bleibt. Claudel nähert sich in gewisser Weise den Neuklassizisten, die nicht mehr archaisieren - wie unter der Führung von Jean Moréas in seiner früheren Periode - sondern moderne Stimmungen in klassisch - ebenmässiger Form konzipieren. Jules Romains (Pseu-

---

1) Nr.1: Seite 7.
2) Nr. 43.

donym für Louis Farigoule,)der den Unanimismus begründet, lehnt den Individualismus zugunsten des Kollektivismus ab. Er bleibt nicht,wie die Imagisten, beim individuellen seelischen Erleben stehen, das für ihn nur eine "Emanation der Gruppenseele" ist.[1] In der Zeitung "Figaro" vom 8.März 1911 entwickelt er die unanimistischen Ideen,die,ausser in der Zielsetzung,mit manchen imagistischen Gedanken übereinstimmen. Er will die unmittelbare Poesie des direkten Ausdrucks.Statt einer Verkettung rationaler und logischer Ideen mit der Wirklichkeit wollen die Unanimisten in ihren Gedichten ein spontanes Heraussprudeln des Wirklichen und der Seele. Ihr Ziel dagegen ist anders als das imagistische: sie wollen nicht impressionistische Beobachtung geben,sondern das Pathos des Daseins und grosse menschliche Konflikte zeigen.Ihre Hinwendung zum Klassizismus geschieht nicht wegen der Technik oder wegen des Stoffes, sondern wegen der Klarheit des Ausdrucks. Das ist auch der Grund für ähnliche Bestrebungen der Imagisten.Allegorien fehlen;ihre freien,rhythmischen Strophen kommen aus der allgemeinen Tendenz zur Befreiung der Metrik. Das Bild dient ihnen dazu,den Gedanken zu resümieren und mit Empfindungen zu beladen - genau wie das "image".

In A m e r i k a, wo man seit dem Beginn der "poetischen Renaissance"(1912) wieder Poesie liest, zeigt die neue Dichtkunst in erhöhtem Masse übereinstimmende Elemente mit den Theorien der Imagisten. Allen Dichtern gemeinsam ist die Sprache des Alltags, die zu Aufrichtigkeit und Intensität verhilft. Ihr Schaffen wurzelt in Leben, ihre Ästhetik in der Wahrheit.

---

1) Nr.42.

Auf dem Weg dahin ist schon Edwin Arlington Robinson, der aus puritanischer Tradition herstammende, feine Seelenzergliederer menschlicher Geheimnisse. Seine vom Menschen erfüllte Landschaft hat nichts mit der imagistischen Naturbetrachtung zu tun. Aber seine prägnante Kürze und seine einfache,wahre Sprache machen ihn den Imagisten verwandt. Seine scharfen Epitheta sind in ihrem Kampf gegen die Tradition schon als Kampf um die Form zu bezeichnen (z.B.in "Children of the Night" 1897 und in der Abteilung "Calverley's"in "The Town Down the River" 1910). Intuitiver nähert sich Robert Frost dem Leben und der Landschaft. Sein poetischer Realismus setzt die Tradition der Heimatkunst fort. Bei seinen neuenglischen Milieuschilderungen ist er empfindlich für den Wortwert (In "Mountain Interval" 1916). Seine knappe, skizzenhafte Lyrik zeichnet das Unbeachtete, die "Magie der Banalität". Den Imagisten ähnlich sagt er einmal: "Ein vollständiges Gedicht ist ein solches, in dem ein Gefühl seinen Gedanken und der Gedanke die Worte gefunden hat."Selbst der ältere Edgar Lee Masters wird in dieser Zeit revolutionär.Seine Milieuschilderung wird zur Gesellschaftssatire in der berühmten "Spoon River Anthology" 1915, einer realistischen Epitaphsammlung der fiktiven "Tilbury Town". Die griechische Anthologie und die "vers libre"-Gedichte in "Poetry" 1912 haben ihn zu diesem Werk angeregt. Mit den Imagisten gemeinsam sieht er in Kürze und Prägnanz den wichtigsten Bestandteil der Dichtung. Aber seine Gedichte kommen nach eigenem Urteil nicht als Vision zu ihm, sondern meist als Laut. Was den Inhalt der einzelnen Epitaphe anbetrifft, so sieht er das Leben nicht als Lyriker, sondern vom Standpunkt des Novellisten. Dichtung bedeutet für Vachel Lindsay Erziehung zum Geistigen. Sie soll nicht länger sein "the refuge of preciosity in those folk who

have made of poetry a retreat from life and not an explanation and justifiction in beauty of life". Er bejaht also das Leben um seiner Schönheit willen, wie Amy Lowell und "H.D." Dies "Evangelium der Schönheit" predigt Lindsay auf langen Fusswanderungen durch Amerika, auf denen er der Landbevölkerung seine Gedichte und seine Theorien vorträgt. Seine Gedichte ("The Congo and other Poems" 1914) ähneln Versen Whitmans und der Imagisten. Seine Bilder sind durch Laute hervorgerufen und verdichten sich zu Schallplastiken. Das Mittel der Alliteration, Assonanz und Wiederholung benutzt er, wie Amy Lowell (z.B. in "the Santa-Fé Trail"). Der revolutionäre, der Wortanarchie beschuldigte Carl Sandburg nennt sich selbst einmal den kühnsten Benutzer amerikanischer Worte. Das wird besonders klar bei seiner Verwendung eines malerischen Slangs. Seine neuen Formen sind stets im Einklang mit dem Inhalt; damit erfüllt er die Hauptforderung der Imagisten. Er gibt impressionistische Momentbilder und ist der soziale Schilderer der Grosstadt. Seine "Chicago Poems", "H.D."'s "Sea Garden" und Alfred Kreymborg's "Mushrooms" erscheinen alle im gleichen Jahre, 1916. Alle drei Dichter beschäftigen sich mit dem "mathematischen" Problem der Themenrepetition, wie die übrigen Imagisten. Pazifistisch, ohne alle Sentimentalität, ist Sandburg in dem Gedicht "Killers". Als besonders charakteristische "images" seien zwei Gedichte von ihm zitiert:

"F o g".

The fog comes
on little cat feet.
It sits looking

over harbor and city
on silent haunches
and then moves on.

"Window."

Night from a railroad car window
Is a great, dark, soft thing
Broken across with slashes of light.

Den Imagisten ähnliche sprachliche und rhythmische Mittel verwenden Babette Deutsch in "Banners" 1919 und Alter Brody in "A Family Album" 1918. Alfred Kreymborg will in seiner Anthologie "Others" - zusammen mit dem Engländer John Rodker und der Amerikanerin Mina Loy - wie die Imagisten die amerikanische Dichtung von allzuviel Beredsamkeit befreien. Er betont wie sie die Bedeutung der poetischen Technik. Der nackte, wahre Ausdruck und der musikalische Rhythmus dieser Gedichte erinnern an H.D.'s "images". Persönlichkeitskultur, Erlebnistiefe und Verwendung der Umgangssprache kennzeichnen auch das Werk von William Ellery Leonard; realistische "images" sind seine pazifistischen Gedichte ("A War Movie" und "The Heretics"), in denen der Kriegsgott als "Pied Piper" auftritt. E.E.Cummings stellt ganz imagistisch die Dinge in nackter Realität dar, um eine tiefe Empfindung hervorzurufen. Aber in seiner spielerischen Verwerfung der üblichen Form bei der Druckanordnung - die an Guillaume Apollinaire's typographisch-malende Anordnung des Gedichtes "Pluie" erinnert - entfernt sich Cummings von der imagistischen Linie (vgl. das Gedicht "Impressions" aus "Tulips and Chimneys" New York 1924).

In I t a l i e n - und von dort aus in

verschiedenen europäischen Ländern - entwickelt sich eine zeitlich dem Imagismus parallele Bewegung, die durch die Aufstellung eines Manifests und dessen Sinn einige Übereinstimmungen mit dem Imagismus aufweist: der Futurismus. Sechsundzwanzig italienische Künstler und Schriftsteller und die Französin Valentine de Saint-Point bekennen sich zu ihm. Er ist wie der Imagismus eine Revolte gegen den Druck der Vergangenheit, für den freien Ausdruck des aktuellen Lebens. Das Manifest von F.T. Marinetti wird September 1913 in "Poetry and Drama" übersetzt und dringt auf diesem Wege in England ein. Darin heisst es: "Lyrik ist die Fähigkeit, zu berauschen und vom Leben berauscht zu sein ... Nötig ist das freie, wesentliche Wort und die drahtlose Einbildungskraft; d.h. gänzliche Freiheit der Analogien und Bilder, die durch unverbundene Worte ohne verbindende Syntax ausgedrückt werden. Das qualifizierende Adjektiv wird als Unterbrechung der Intuition und als zu genaue Begriffserklärung verworfen ..... Neue Gefühle bedürfen neuer Ausdrucksmöglichkeiten; deshalb soll der neue Ausdruck laut, kondensiert, brutal, drahtlos, semaphorisch und äusserst materialistisch sein". - Der Futurist liebt seine eigene, schon vollendete Intuition, seine eigene, schon erschaffene Welt, wie die Imagisten. Ihnen ungleich aber will er sich nicht von alten, entwerteten Formen, sondern von der Form überhaupt, befreien.

Im D e u t s c h l a n d der Jahre 1911 bis 1925 heisst die poetische Renaissance: Expressionismus. Den Anfang zur Befreiung von der Konvention macht Arno Holz, (in seiner "Revolution der Lyrik" 1899), der in zielbewusstem Sinnengebrauch, im realistischen Ausdruck und in

der Verwerfung von Reim, Metrum und leerer Wortmusik den neuen Weg sieht. Mit dieser Anschauung stimmen die Imagisten völlig überein. Den Holzschen Naturalismus übernehmen in gewisser Weise die "Charontiker" unter Otto zur Linde und Rudolf Pannwitz in den Jahren 1904 bis 1912. Sie wollen in der Literatur keine Kunstsprache, sondern unerbittliche Ehrlichkeit. "Der aber spricht vollendet, der einfach, schlicht, ohne Konvention, ohne Pose ruhig sagt, was er sagen kann." (Pannwitz). Das stimmt mit der ersten imagistischen These überein. Ebenso wie E.Pound wollen die Charontiker zum Rohmaterial, zum Elementaren, d.h. für sie zur Sprache des Kindes zurück. Statt des metrischen Rhythmus, der die Dynamik und die Tonfarbe nicht erfasst, will Otto zur Linde den phonetischen Rhythmus. Darin stimmt er völlig mit Flint's und A.Lowell's Ansichten vom Rhythmus überein. Selbst die imagistische Theorie der "balance" findet sich: Arno Holz spricht vom "notwendigen Rhythmus", den Otto zur Linde "Gleichgewicht zwischen Dichter und Dingen" nennt. "Es ist das Kontraktresultat zwischen dem Objekt und der Sprachseele, d.h. der Funktion, die auf irgendeinen Objektreiz mit einem Worte reagiert," in der jeweils passenden Rhythmenform. "Die Eigenbewegung des Rhythmus und die Eigenbewegung der Vorstellungen müssen sich decken, d.h.sich ausbalanzieren". Die nun folgende Flut des Expressionismus wird von Theodor Däubler so definiert, wie die Imagisten ihr eigenes Wesen begreifen: "Der Expressionist schält die Wesenheit seines Objektes haarscharf und mit Temperament heraus ... er entscheidet sich für Klarheit - Simultaneität." (In "Expressionismus" Insel-Almanach 1918). Seelenanalyse wird vom Expressionismus abgelehnt. Intensität, Wortknappheit, Formeneinfachheit, Stilhärte und Streben nach Wahr-

heit kennzeichnen beide Bewegungen; ebenso das Misstrauen gegen Clichés und überschätzte Formen. Die Forderung der Konzentration spricht Wilhelm Klemm aus:

" O Herr, vereinfache meine Worte,
Lass Kürze mein Geheimnis sein. "

In dem manifestartigen Aufsatz "Über den Expressionismus in der Literatur" "Tribüne der Kunst", Heft 1, Berlin 1919) erklärt Kasimir Edschmid kategorisch: "Die Gleichung heisst Geist u n d Blut", d.h. Einschluss der Wirklichkeit ist nötig, um Abstraktionen zu vermeiden. Beide Gruppen sind empfänglich für das Ideengut ihrer Zeit und bauen ihre Lyrik aus einem einheitlichen Lebensgefühl auf. Aber die Imagisten kennen die Totalität der Vision und das barocke Pathos der Expressionisten nicht. Die Grosstadtdichtungen ("Der Gott der Städte") und die Kakophonien Georg Heyms erinnern an Fletcher's und Sandburg's Grosstadtmotive und Schallexperimente. Schliesslich will die neue Sachlichkeit, die letzte Stufe der deutschen Literatur, die Dinge selbst geben, durch direkten Ausdruck die Wahrheit hinter den Dingen, nicht mehr metaphorischen Schein zeigen. Damit macht sie die imagistischen Forderungen zu ihren eigenen.

Solche Annäherungen und Übereinstimmungen zwischen den literarischen Erscheinungen der verschiedenen Länder, ohne direkte Mitteilung und Beeinflussung, ohne den geringsten geistigen Austausch während des Krieges, zwingen zur Annahme, dass der Zeitgeist die gleichen Bedürfnisse und die gleichen Lösungen hervorbrachte. Damit ist gesagt, dass auch der

Jmagismus als lebendiger Bestandteil einer allgemeinen Bewegung - d.h. natürlich - entstanden ist. Stellt man dem Werk der Imagisten das Wort Nietzsches voran: "Jede Lehre ist überflüssig, für die nicht alles schon bereit liegt an aufgehäuften Kräften, an Explosivstoffen. Eine Umwertung von Werten wird nur erreicht, wenn eine Spannung von neuen Bedürfnissen, von Neu-Bedürftigen da ist, welche an den alten Werten leiden, ohne zum Bewusstsein zu kommen" -- so kann man sagen: die Aufgaben, welche die Imagisten sich und Anderen stellen, haben ihre Berechtigung, wenn sie in ihren einzelnen Forderungen auch weder neu, noch revolutionär, noch originell sind. Als Dichter besitzen die Imagisten die Leidenschaft, ihre Ideen zu verwirklichen. Wie weit ihnen das gelungen ist, wurde in Teil IV erläutert.

Schluss: Kritik am Imagismus und Nachwirkung.

Je grösser die Vernachlässigung irgendwelcher Wahrheiten ist, desto einseitiger und starrer wird die Reaktion. Die Gefahr bei der Aufstellung von Dogmen ist, dass sie das schöpferische Sein einschränken und so oft aus einem Dichter einen Propagandisten machen. Dieser Gefahr erliegt bei den Imagisten am meisten Amy Lowell. Sie wird zu dieser Haltung gedrängt durch das heftige Für und Wider, das die Bewegung erfährt. England beachtet den Imagismus kaum und wird deshalb auch nicht von ihm beeinflusst. Nur Harold Monroe gibt eine positive Besprechung im "Egoist" vom 1.Mai 1915: "The Imagists Discussed", und in letzter Zeit hat Geoffrey Bullough der literarischen Bedeutung der Imagisten ein zustimmendes Kapitel gewidmet in seinem Buch "The Trend of modern Poetry" 1934.1)In Amerika dagegen ist die Reaktion von Anfang an da. Gleich nach Erscheinen

1) Nr. 11 a.

der Anthologien erhebt sich der Sturm der Kritik. Die leidenschaftliche Erwiderung der Imagisten und ihre selbstbewusste Haltung schüren nur das Feuer. Dabei sind ihre Forderungen nur grosse, schon oft ausgesprochene Selbstverständlichkeiten. Sie sind nach ihren eigenen Worten "ein wesentlicher Bestandteil aller grossen Poesie", deshalb sollen diese Forderungen aus ihrer augenblicklichen Vergessenheit wieder ins Gedächtnis zurückgerufen werden. Die Kontroverse wirkt als Propaganda für Werk und Ideen der Imagisten. Der Hauptfehler bei den ablehnenden Kritikern ist, dass sie jeden Dichter, der in "vers libre" schreibt, für einen Imagisten halten. Der den Imagisten des öfteren gemachte Vorwurf, dass sie in intoleranter Weise auf der Reimlosigkeit bestehen und jede Tradition - auch die positiven Errungenschaften - ablehnen, trifft nicht zu; das hätte sich schon nicht mit ihrer Betonung der Ausdrucksfreiheit und ihrem Studium alter Literaturen vertragen.[1] Der "vers libre" soll nicht das einzige dichterische Medium sein; die Imagisten bedienen sich gelegentlich des Reimes. Conrad Aiken kritisiert die Imagisten in einem Gedicht: 'Ballad of Worshippers of the Image', in dem er behauptet, dass ihre Verse mühselige Kleinarbeit und ihre Theorien verzwungen seien. An anderer Stelle wendet er ein (in "The Place of Imagism", "New Republic" 22.Mai 1915), dass die Imagisten statt Empfindung und organischer Bewegung nur ein beschreibendes Laut- und Farbenpräzisentum darstellten. Das stimmt schon insofern nicht, als die Imagisten gerade durch die empfindungsgemässe Verankerung ihrer Kompositionen

---

1) Vorwort zu : "Some Imagist Poets" 1915.

vom reinen Impressionismus entfernt sind. Dagegen stimmt, dass sie eigentlich nichts Neues bringen ("Los Angeles Times" 13.Juni 1915); aber sie haben, wie schon erwähnt, stets betont, dass ihre Forderungen alte vergessene Grundsätze sind. Wenn O.W.Firkins (in "The New Movement in Poetry. The Self-Exposure of a reactionary critic of the Imagists", "Nation" 14.Oktober 1915) die Unverbundenheit ihrer Bilder, die nicht vorhandene Entwicklung eines Gedankens oder eins Geschehens mit Höhepunkten als verständniserschwerend ablehnt, so versteht er die imagistische realistische Schau und die subjektive Schnelligkeit ihrer Assoziationen nicht. Dass sie keine Struktur haben, weil sie den kontinuierlichen Rhythmus verwerfen (Firkins) ist ebenfalls unrichtig. Die Strophe ist für die Imagisten Kompositionseinheit, die auf kontinuierlichem - aber nicht metrischem Rhythmus basiert; d.h. auf der ausgeglichenen, musikalischen Kadenz. Den Vorwurf des Egoismus, dass die Imagisten in Selbstgenügen nur für sich und nicht zum Vergnügen des Lesers dichten, gehen sie stolz zu. Denn sie sind in erster Linie Individualisten, und sie halten rein expressive Dichtung für künstlerisch nicht minderwertiger als kommunikative. Lewis Worthington Smith sagt (in "The New Naiveté" April 1916 in "The Atlantic Monthly"): der Mangel an Interpretation der Bilder lasse die Imagisten keine echten Dichter sein, sondern führe zu Gleichförmigkeit und Journalismus. Dieses überrasche Urteil sieht vorbei an der Mannigfaltigkeit der verschiedenen Dichterindividualitäten; auch ist es klar, dass z.B. H.D.'s Dichtung nicht journalistisch genannt werden kann.

Nachdem die ersten Angriffe verebbt waren, tauchen die Gedichte und die Theorien der Imagisten überraschend schnell in vielen Anthologien und

Literaturgeschichten auf. Floyd Dell schreibt schon im Frühjahr 1913 eine sehr anerkennende Kritik in der Zeitschrift "Chicago Tribune". Gerade die Unverbundenheit der imagistischen Dichtung, die an das intuitive Verständnis des Lesers appelliert, wird gelobt, weil sie zum plötzlichen Hervorrufen des Magischen beiträgt. (W.S. Braithwaite in "Imagism: Another View", 12.Juni 1915 in "New Republic"). Die Einwirkung auf die Zeitgenossen ist unaufhaltsam, wenn sie auch nur in Amerika mit Sicherheit festgestellt werden kann. Hier wirken besonders die Werke von Aldington, H.D.und Pound erzieherisch auf "Jungamerika" ein. Gerade Pound wird zwar wegen seiner Theorien und Gedichte heftig angegriffen; aber niemand verkennt seine Bedeutung für die neue amerikanische Lyrik. Von seinen Verehrern sind seine direkten Nachfolger in der Forderung nach Härte und Schärfe des dichterischen Ausdrucks die Dichter H.W.Auden, Spender und Cecil D.Lewis, die zusammen die "Iron School" bilden. 1918 sagt Carl Sandburg in der Zeitschrift "Poetry" (Chicago), dass nur wenige ernste Dichter nicht irgendetwas Ezra Pound verdanken, und dass alle Diskussionen über die Poesie letztlich in seinen Ideen enden müssen. In den akademischen Revuen von 1914 - 1918 wird hauptsächlich die imagistische Bevorzugung des "vers libre" nachgeahmt. Aber dabei zeigt sich bald die Gefahr dieses allzu einfachen Kunstmittels: blosse Wiedergabe von Eindrücken wird ohne künstlerisch-rhythmisches Erlebnis zu reiner, "kleingeschnittener" Prosa. Dieser Fehler tritt auf bei Max Michelson, Clara Shanafelt, Alice Corbin und William Saphier, um nur einige der vielen Verslibristen zu nennen.

1) Seit 1917 enthalten die Gedichte in den Revuen genaue Bilder, passende Formen und Ablehnung von Abstraktionen. Conrad Aiken ist in der zarten Musik seiner Dichtungen("Turns and Movies" 1916) von J.G.Fletcher beeinflusst: Marianne Moore, deren erste Gedichte im "Egoist" erscheinen, lernt von den Imagisten die Schöpfung realer, neuer Bilder ("Observations"). Ebenso bemüht sich Wallace Stevens nach imagistischem Vorbild um reale Entsprechungen seiner geistigen und emotionellen Erlebnisse. (In"Others" 1919 und in der Sammlung "Harmonium"). Evelyn Scott zeigt grosse Verwandtschaft mit "H.D." und Amy Lowell. Imagistisch klingt

"Under the grey-fleshed moon"

aus "The drowned Mother"; ebenso die Zeilen aus "Memories of a Season":

"The august fountains of the spume
heap to fringe heaven.
White violence streams from the shadow"...

Die melancholische Stimmung von "Snow" erinnert an Amy Lowell:

"The furred, brown trees,
On the gry sky,
Suggest frail patterns on the wings of moths.
An ivory dew is in the air.
The soundless dray horse wears a silver comb.
There are the mouse-steps of the passers-by
Across the silvery ash."

---

1) Nr.2: Seite 241.

William Carlos Williams ist sensibel und intensiv beobachtend, wie H.D. und E.Pound, von denen er kürzeste Ausdrucksmittel und die Auffassung des Gedichtes als hartes Bild der Wirklichkeit übernimmt (in "Al Que Quiere" 1917). Imagistisch verdichtete Klarheit hat die Expressionistin Lola Ridge in dem Gedicht "The Ghetto" (aus "The Ghetto and other Poems" 1918)bei der Beschreibung des alten Sattelmachers Sodos:

"Time spins like a cracy dial in his brain,
and night by night
J see the love-gesture of his arm
in its green-greasy coat-sleeve
circling the book ...."

T.S. Eliot ist der berühmteste und bedeutendste Benutzer imagistischer Gedanken. Auf ihn übt Pound den Haupteinfluss aus. Er hat wie dieser italienische Motti und Titel und lernt von ihm einen klaren Stil, direkten Ausdruck, die Kunst der Satire und die Notwendigkeit der Kenntnis europäischer Literatur. Mit diesen Erfahrungen wendet sich Eliot später dem Neoklassizismus zu, den er aus Frankreich in England einführt. Seine grosse Dichtung "The Waste Land" widmet er Ezra Pound.

Als gesonderte Erscheinung tritt der Imagismus heute nicht mehr hervor. In erster Linie kommt ihm ein Reaktionswert gegen die literarische Vergangenheit, in zweiter Linie ein Evolutionswert für die neue Lyrik zu. Obwohl nur "minor poetry", bildet der Imagismus doch ein wenigas Ferment für seine Zeit. Seine Grunderkenntnis bleibt bestehen: jeder Gegenstand ist geeignet, und jede Form ist zulässig; das Geheimnis liegt in der schöpferischen Kraft.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

A. Quellenwerke der Jmagisten.

Anthologien:

Des Jmagistes.1914.Poetry Bookshop.London und New York.
Some Jmagist Poets.1915-1917.Constable London und Houghton Mifflin Co. Boston.

Jmagist Anthology 1930.Chatto and Windus. London.

Gedichtsammlungen:

E.Pound: Collected Poems.1926.Boni and Liveright. N.Y.
R.Aldington: Collected Poems.1929.Allen and Unwin. London.
H.D.: Collected Poems.1925.Boni and Liveright. New York.
H.D.: Red Roses for Bronze.1931. Chatto and Windus. London.
A.Lowell:Sword Blades and Poppy Seed.1914.Houghton Mifflin Co.Boston.
A.Lowell: Men, Women and Ghosts.1916.Macmillan. London.
A.Lowell: Pictures of the Floating World.1919.Houghton Mifflin Co. Boston.
A.Lowell: Can Grande's Castle.1920.Basil Blackwell. Oxford.
A.Lowell: What's O'Clock?1926.Houghton Mifflin Co. Boston.
A.Lowell: Eastwind.1926.Houghton Mifflin Co.Boston.
A.Lowell: Ballads for Sale.1927.Houghton Mifflin Co. Boston.
J.G.Fletcher:The Dominant City,1911-1912.1913. M.Goschen. London.

J.G.Fletcher: Breakers and Granite.1921.Macmillan. London.
J.G.Fletcher: Preludes and Symphonies.1930.Macmillan. London.
F.St.Flint:Cadences.1915.Poetry Bookshop.London.
F.St.Flint:Otherworld.1920. Poetry Bookshop. London.
D.H.Lawrence: Collected Poems.1929. Martin Secker. Ldn.

B. Literatur über den Imagismus.

1. Glenn Hughes: Imagism and the Imagists. A Study in Modern poetry. University of Washington Press 1931.
2. René Taupin: L'influence du symbolisme francais sur la poésie américaine (de 1910 à 1920).Champion Paris 1929.
3. Carl and Mark van Doren: Americain and British Literature since 1890.
4. Friedrich Bruns: Die amerikanische Dichtung der Gegenwart. Teubner Leipzig 1930.
5. O.W.Firkins: The New Movement in Poetry. The Self-Exposure of a reactionary critic of the Imagistes. "The Nation", 14.X.1915.
6. Lewis Worthington Smith: The New Naiveté. "The Atlantic Monthly". April 1916.
7. Louis Untermayer: The New Era in Americain Poetry.1919.

8. Louis Untermayer: Modern American Poetry: A Critical Anthology. Harcourt, Brace Co. New York 1925.

9. Blankenship: American Literature II.

10. Mark van Doren: The Progress of Poetry, "The Nation" 22. Juni 21.

11. John Livingston Lowes: Convention and Revolt in Poetry. Houghton Mifflin Co. Boston. 1919.

11 a. Geoffrey Bullough: The Trend of Modern Poetry. Oliver and Boyd Edinburgh and London 1934.

C. Literatur über die Imagisten.

12. F. Sefton Delmer: Ezra Pound. Biographical and Bibliographical Notes. Introductory to the study of E.P. and to illustrate the Origins and Developments of the School of Imagism. "Neue Schweizer Rundschau". XXIV. 1931.

12a. T.S. Eliot: Ezra Pound, his metric and poetry. Knopf. New York. 1917. (Anonym).

13. Thomas Mc. Greevy: Richard Aldington, an Englishman. Chatto and Windus. London 1931.

14. Clement Wood: Amy Lowell, a Critical Study. Harold Vinal. New York. 1926.

15. C. Cestre: Amy Lowell: What's O'Clock? East Wind." Revue Anglo-Américaine Nr. 3. Février 1928".

16. Pierre Isoré: L'Originalité d'Amy Lowell. "Revue Anglo-Américaine Nr.4.Avril 1929".

17. Mark van Doren: J.G.Fletcher:Breakers and Granite. "The Nation" 13.April.1921.

18. Joseph Word Krutch: D.H.Lawrence. "The Nation". 19.März 1930.

19. G.L.van Roosbroeck: The Legend of the Decadents.Columbia University Press.1927.

20. John Middleton Murry: The Poems of D.H.Lawrence. "The New Adelphi". Vol.II, Nr.2.

20 a. Aldous Huxley: The Letters of D.H.Lawrence, Edition and Introduction. Heinemann.London 1932.

21. St. Garnett: Friday Nights. (Mr.D.H. Lawrence and the Moralists).

22. Richard Aldington: D.H. Lawrence. Chatto and Windus. London 1930.

D. Allgemeine literarische Orientierung.

a) England.

23. Friedrich Wild: Die englische Literatur der Gegenwart seit 1870. Dioskuren-Verlag.Leipzig.1931.

24. Friedrich Wild: Die englische Literatur der Gegenwart.Versdichtungen. Dioskuren-Verlag. Leipzig. 1931.

25. K. Arns: Jüngstes England.1925.
26. A.C.Ward: 20 th.-Century Literature. 1901-25.Methuen.London.
27. Arthur Melville: Clark:The Realistic Revolt in Modern Poetry. Basil Blackwell. Oxford. 1922.
28. C.H. Herford: Recent Tendencies in European Poetry. "The Bulletin of the John Rylands Library". Vol. VI.Nr.1-2.Januar 1921.Aberdeen.
29. Louis Cazamian: The History of English Literature 1660-1914. Vol.II.
30. Henry Newbolt: A New Study of English Poetry. Constable London 1917.

b) Amerika.

31. Dr.Walter Fischer: Die englische Literatur der U.S.A.
32. Stanley Tom Williams: The American Spirit in Letters.Chapter 11. in "The Pageant of America "Yale University Press New Haven.1926.
33. Norman Foerster: Later Poets.(A History of American Literature Supplementary to the Cambridge History of English Literature). University Press Cambridge 1921.
34. Amy Lowell: Tendencies in Modern American Poetry. Houghton Mifflin,Co. Boston 1917.
35. Sanders and Nelson: Chief Modern Poets of England

and America.

36. John Addington Symonds: Walt Whitman. A Study. London 1893.

37. Dr.Alfred Ehrentreich: Formprobleme bei Emile Verhaeren. "Germanisch=Romanische Monatsschrift, 11.Jahrgang 1923."(Mit besonderer Bezugnahme auf Whitman.)

38. Gustav Landauer: Walt Whitman. "Der Almanach der neuen Jugend auf das Jahr 1917",

39. Anna Mary Wells: Early Criticism of E.Dikkinson. "American Literature I. 1929-1930."

40. Walt Whitman: Leaves of Grass, Prefaces.

41. Jos.Warren Beach: The Outlook for American Prose. University of Chicago Press. 1926.

c) Frankreich.

42. Dr.Otto Forst-Battaglia: Die französische Literatur der Gegenwart, 1870-1924. 1925.

42 a. Fortunat Strowski: Tableau de la Littérature Francaise au XIX e siècle et au XX e siècle. Paris 1925.

43. Hanns Heiss: Vom Naturalismus zum Expressionismus.Ausschnitte aus der französischen modernen Literatur. "Die neue-

ren Sprachen" Band 29, Heft 3/4. 1921.

43
a. Alfred Poizat: Le Symbolisme de Baudelaire à Claudel. 1919.

44. Dr.Wilhelm Friedmann: Die französische Literatur im 20.Jahrhundert. Leipzig 1914.

44
a. Georges Bonneau: Le Symbolisme dans la Poésie Francaise Contemporaine.1930.

45. Tancrède de Visan: L'Attitude du Lyrisme Contemporaine. Mercure de France. Paris. 1911.

45
a. Gustave Lanson: Histoire Illustrée de la Littérature Francaise Band 2. Paris 1923.

46. René Lalou: Histoire de la Littérature Francaise Contemporaine. Paris 1924.

46.
a. Paul Fort: Le Livre Des Visions. Paris 1906.

d) Deutschland.

47. Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Band 1.1925.

48. Emil Utitz: Die Überwindung des Expressionismus. 1927.

49. Kurt Pinthus: Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. 1920.

50. Albert Verwey: Rhythmus und Metrum. 1934.

51. Hermann Pongs: Vom Naturalismus bis zur Neuen Sachlichkeit. In "Aufriss der deutschen Literaturgeschichte". Teubner. Leipzig. 1932.

ROTAPRINT-DRUCK, FREIBURG I/BR., KAISERSTR. 14.

L e b e n s l a u f.

Am 7. Oktober 1911 wurde ich, Fränze V o r d t r i e d e, in Dortmund als Tochter des verstorbenen Fabrikanten Gustav Adolf Vordtriede geboren.

Am ersten April 1918 wurde ich in das städtische Auguste-Viktoria-Lyzeum in Bielefeld aufgenommen, das ich bei meinem Fortzug nach Todtmoos im Schwarzwald Ostern 1922 verliess, um dann ein Jahr die Dorfschule von Todtmoos-Weg zu besuchen. Von Ostern 1923 ab war ich im Mädchen-Realgymnasium in Freiburg i.Br., an dem ich Ostern 1930 das Abitur bestand.

Im S.S. 1930 begann ich an der Albert-Ludwigs-Universität das Studium der Neuphilologie mit Englisch als Hauptfach und neuerer Geschichte und neuerer deutscher Literaturgeschichte als Nebenfächern. Zur Fertigstellung meiner Arbeit hielt ich mich zweimal in England auf, wo ich im Britischen Museum arbeitete.

Im Dezember 1933 liess ich mich exmatrikulieren, um meine Arbeit vollenden zu können und besuchte im W.S. 1933/34 noch einige Kollegs als Hörerin.